ART & MUSIC CENTER

DATE DUE

JUN 0 4 1997

DEC 1 7 1997

Printed in USA

HIGHSMITH #45230

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/courbet0000juli

JULIUS MEIER-GRAEFE/COURBET

JULIUS MEIER-GRAEFE

COURBET

3. AUFLAGE / 6.-7. TAUSEND

MIT ACHT LICHTDRUCKTAFELN

UND HUNDERTUNDFÜNF ABBILDUNGEN

R. PIPER & CO. / VERLAG / MÜNCHEN / 1924

759.4
C83m
:3
801451
ART DEPARTMENT
S.F. PUBLIC LIBRARY

3 1223 02045 5045

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Dieſes im Jahre 1904 geſchriebene Buch erſchien in erſter Auflage mit einer Studie über Corot zuſammen in beſcheidenem Rahmen. Für die Zusammenſtellung ſprach die gemeinſame Bedeutung beider Meiſter für dieſelbe Künſtlergeneration. Äußerliche Gründe und der Umſtand, daß die inzwiſchen erſchienene neue Entwicklungsgeſchichte des Verfaſſers manche Lücken auszufüllen beſtrebt war, beſtimmten den Verlag, die Studie über Courbet geſondert herauszugeben. Sie erſcheint hier in neuer verbeſſerter Faſſung. Es wurde verſucht, manche Fehler der Auffaſſung und der Form auszumerzen, allzu loſe kritiſche Betrachtungen und entwicklungsgeſchichtliche Hinweiſe beſſer zu begründen und abzurunden. Die urſprüngliche Dispoſition wurde beibehalten. Das erſchöpfende Courbet-Werk wartet noch ſeines Autors. M.-G.

Dresden, Herbſt 1920

VORWORT ZUR DRITTEN AUFLAGE

Inzwiſchen hat der Verfaſſer nach langer Pauſe wieder Paris beſuchen und ſich über die Veränderungen im Louvre unterrichten können. Der neue Courbet-Saal erfüllt nicht alle Wünſche der Freunde des Meiſters, aber hat ſein Preſtige weſentlich vergrößert und die letzte Erinnerung an die politiſche Rolle des Meiſters ausgelöſcht. Seitdem hat Courbet den Kunſtmarkt zurückerobert, und die Fälſcher haben gute Tage.

Der Text dieſer Auflage ſtimmt, von Kleinigkeiten abgeſehen, mit der vorigen Auflage überein. M.-G.

Berlin, Sommer 1924

DER MENSCH UND DER KÜNSTLER

Ein Schleier liegt in der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf der Natur der Maler. Er rührt von den alten Holländern und vom Dix-huitième her. Ein Schleier, der die Nuditäten eines hungrigen Inſtinktes ſanft verhüllt und die Neuheit einer Kunſt ohne Gemeinde, ohne Geſellſchaft, ohne allgemeine volkstümliche Tradition vermittelt. Bei den Fontainebleauern hat ſich der Schleier mit der Zeit zu einem undurchdringlichen Firnis geſtaltet, der uns nicht mehr erlaubt, Regungen, die uns angehen, wahrzunehmen. Corot allein verſtand es, ihn leicht zu halten, und ſein Spiel, dem wir noch immer traumverloren zuſchauen, nicht zu beſchweren. Die Sentimentalität ſeiner Liebe zu dem Walde, zu den „Vögelchen des lieben Gottes", zu den Menſchen, iſt keine Zutat, kein Umhang der Zeit, ſondern inniger formenwirkender Teil ſeines Weſens, warmer Ton ſeines Gefühls. Er verhüllte nichts mit dem Schleier, ſondern webte in ihm ſeine Legende.

Dieſen Schleier riß Courbet entzwei. Er war der Revolutionär, ein neuer Menſch: der bis zur Erbitterung inbrünſtige Prolet, der mit ſeinem Pinſel wie mit einer gewaltigen Schaufel die Erde umgrub, um neue Frucht zu gewinnen. Die Nymphen zerſtoben in alle Winde. Aus war es mit dem Spiel beſchaulicher Geſinnung, aus mit dem Sang der kleinen Vögel und der Sage vom lieben Gott, mit allen Gelegenheitsgedichten. Am Eingang dieſer neuen Geſchichte ſteht ein großes, düſteres Gruppenbild: ein Begräbnis.

Man riskiert mit dem Vergleich Corot - Courbet den Vorwurf, ſich die Aufgabe zu leicht zu machen. Die Unterſchiede ſind zu kraß. Aber die Zeit fordert den Vergleich. Man kann ihre entſcheidendſte Diskrepanz nicht treffender ſchildern, als wenn man ſich der Gemeinſchaft dieſer beiden Gegenſätze erinnert, und begeht dabei keine Willkür. Denn nicht weniger ſcharf als zwiſchen dieſen, noch ſchärfer gähnt zwiſchen Courbet und Delacroix und Daumier und vielen anderen der Spalt. Man wird ſelbſt bei den ſcheinbar auf gleichen Pfaden wandelnden Revolutionären Rouſſeau, Dupré und Millet im Grunde wenig Verwandtes mit dieſem Eroberer finden.

Nicht nur die Kunſt, das ganze Menſchentum dieſes Künſtlers war Eroberung. Nichts Zaghaftes, nichts vom Kinde, nichts Gutmütiges haftet Courbet an. Er iſt der Individualiſt mit ſtarken Ellbogen. Corot hatte die jahrzehntelange Zurückſetzung ganz natürlich gefunden, Delacroix darüber verächtlich gelächelt, Millet dazu geſeufzt. Sie lebten mit ihrer Kunſt, waren Kinder ihrer Muſe und ſchlechte Geſchäftsleute. Courbet wehrte ſich mit Händen und Füßen. Mit unerhörter Rückſichtsloſigkeit brach er ſich Bahn. Er wurde der erſte Manager der modernen Kunſt. Sein Schüler Whiſtler adoptierte die Methode und raffinierte ſie, ohne ſie ſympathiſcher zu machen, und ohne die ſubjektive Legitimität des Meiſters. Courbet teilte ſeine Zeit in zwei ungleiche Hälften. In der größeren malte er, in der anderen machte er Theorie. Er beſchränkte ſich nicht auf die Kunſt,

ſondern dehnte ſein Syſtem auf alle erreichbaren Gebiete aus, war Politiker und wurde — uns Deutſchen zum Nutzen — der erſte Künſtlerkosmopolit. Sein Raffinement war brutales Bauerntum. Um einen neuen Ton zu finden gab es nichts Beſſeres. Bayersdorfer hat ſein Auftreten in München geſchildert[1]. Hier mochten die Umgangsformen des Starkbeſaiteten nicht gerade fremdartig berühren. In Paris wirkte die derbe Sachlichkeit dieſes Fanatikers wie der Bär im Bienenneſt. Er hat dafür büßen müſſen. Ich glaube übrigens, daß weniger die nach Beendigung der Kommune ſiegreiche Abneigung gegen ſeine Politik als die Wut auf ſeine perſönliche Kunſt den Prozeß um die Vendôme-Säule herbeiführte, den Nagel zum Sarge des Meiſters.

Es hat nie einen weniger franzöſiſchen Künſtler gegeben, und nie iſt ein weniger pariſeriſcher Meiſter in Paris zum Ruhme gelangt. Man kann ihn drehen und wenden wie man will, man findet alles mögliche, nur keine der urfranzöſiſchen Eigenſchaften. Nichts Lyriſches, keine ſyſtematiſche Struktur im Sinne der großen Landſchafter des 17. Jahrhunderts; nichts von dem Dekorativen der Watteau-Schule, nichts von der Dramatik Delacroix'. Den Gegenſatz zu dieſem Eroberer hat Camille Lemonnier in einem glänzenden Eſſay fixiert[2]. Er deutet auf den literariſch vertieften, trotz alles Heroismus unperſönlichen Enthuſiasmus Delacroix', nennt ihn den Cid der Malerei, den Beſieger der theatraliſchen Geſte, der die Kuliſſe der Früheren durch das flammende Farbe gewordene Drama erſetzte, und zeigt neben dieſem „à coups de cervelle" ſchaffenden Empfinder das ganz Unintellektuelle Courbets, des „grand peintre bête", der nicht einſah, warum man etwas anderes malen ſolle, als was man unter den Füßen fühlte, den Maler der groben Materie. Aber Unrecht hatte Lemonnier, wenn er auf Grund dieſer Erkenntnis Courbet die Größe abſprach, ihm nur das Verdienſt ließ, eine Formel ſkizziert zu haben, wenn er ihn unter Millet, Rouſſeau, Corot und Daubigny ſtellte, weil ihm die Menſchlichkeit fehle, ihn einen „Vertierer der Malerei", einen „Virtuoſen der Beſtialität" nannte. Dieſes Unrecht beging nicht nur Lemonnier. Ein Zeitgenoſſe, H. d'Ideville urteilte im ſelben Jahre, als Lemonniers Buch erſchien, ähnlich, ſoweit er überhaupt urteilte[3]. Und das war kurz nach dem Tode, alſo bei milder Stimmung. Vorher ging es Courbet ſchlecht bei der Pariſer Kritik, ſchlechter als irgendeinem. Man verzieh ihm nicht die Häßlichkeit ſeiner Modelle. Théophile Gautier behauptete, in ſpaniſchen Spelunken nichts Abſtoßenderes geſehen zu haben. Noch 1863 äußert ſich Bürger Thoré mehr als zurückhaltend. Beaudelaire, der ihm anfangs beigeſtanden hatte, wurde ſpäter ſein ſchlimmſter Feind. Silveſtre und Caſtagnary, am früheſten glaube ich Champfleury, hielten zu ihm, aber überzeugten nicht. Der Begeiſtertſte von allen, Proudhon, hat ihm am meiſten geſchadet.

Wer über den Künſtler hinweg kam, rieb ſich an der ſogenannten Dummheit des Menſchen. Die Dummheit lag in ſeinem Programm. Vielleicht nicht ſo ſehr die Formel ſelbſt, als daß er ſich überhaupt zu einem Programm bekannte, war ſein Fehler. Mit Theorien läßt ſich in Deutſchland und England etwas erreichen, nicht in Frankreich. Die Formel hätte ſogar geſcheit ſein können, der Franzoſe iſt viel zu ſehr ſkeptiſcher Sinnenmenſch, um ſolche Demonſtration jenſeits des Werkes zuzulaſſen. Jeder Kommentar macht ihn argwöhniſch, auch der ungeſchickteſte. Dagegen will der Bourgeois überall, in allen Ländern ſelbſt kommentieren können. So aber ſtand der Fall Courbet: ein Kommentar, der niemanden intereſſierte, der von ſozialen Dingen und Politik handelte; eine Kunſt, mit der keiner etwas anfangen konnte, für die es im bürgerlichen Zimmer keine Wände gab und die in öffentlichen Gebäuden wie ein Hohn auf alle Öffentlichkeit gewirkt hätte. Programme

hatten auch die anderen, alle ohne Ausnahme, von Pouſſin bis Ingres und Delacroix. Wir beſitzen darüber genügend Dokumente. Wer an der zuweilen verspotteten galliſchen Klarheit zweifelt, braucht ſich nur an die eiſerne Logik zu halten, zu der jeder bedeutende Franzoſe ſeine Muſe nötigt. Nur ſprachen ſie nicht davon vor der Öffentlichkeit. Sie vergruben ihre Theorie in Tagebüchern, ließen ihre Schüler und Korreſpondenten daraus Nutzen ziehen, aber affichierten ſie nicht. In der Neuerung ſah man einmal eine ungeheuerliche Unbeſcheidenheit. Mit Recht. Die Art, wie Courbet mit Silvestre über Tizian und Lionardo ſprach, empörte jeden vernünftigen Menſchen. Die Formulierung einer ſozialen Theorie, die allen Bilderkäufern ins Geſicht ſchlug, zu einer Äſthetik, die, ſobald man ſie lediglich auf die Kunſt hin unterſuchte, zur größten Kinderei wurde und nur gelten ſollte, weil Courbet ſie ausſprach, reizte zum Lachen. Dann aber, und das iſt die Hauptſache, ſah man überhaupt nicht mehr den Maler, den Künſtler, ſondern nur ſein Programm, ſeine Beſchränktheit als Denker und die höchst greifbaren Schwächen des Menſchen. Zu bemerken, daß das eine nicht das mindeſte mit dem anderen zu tun hatte, daß dieſe ganze Theorie des Monſieur Courbet ſo wichtig für ſeine Kunſt war wie ſein Hut oder ſeine Tabakpfeife, fiel niemandem ein. Man fand die Sauce unſchmackhaft und ſtieß den Braten beiſeite. Man nahm ſeine Theorie—die echten Redensarten eines Alkoholikers — ernst und vergaß nicht nur, daß dieſer Menſch immenſurabel trank, ſondern auch, daß er malte. Urſprünglich dachte Courbet nicht das mindeſte bei ſeiner Malerei. Er fand, was er machte, gut und notwendig und hatte verteufelt recht, darauf ſtolz zu ſein. Bauer, wie er war, konnte er nicht auf den Erfolg warten und nahm jedes Mittel, um durchzudringen, auch das verkehrteſte. Wenn Proudhon ihm eingeredet hätte, daß ſeine Malerei imſtande ſei, die Gicht zu heilen, er hätte wahrſcheinlich auch dieſe Gabe nicht verſchwiegen.

Man müßte Zola wiederholen, wollte man das Verhältnis Proudhons zu Courbet prüfen. Alles, was darüber geſagt werden könnte, ſteht in „Mes haines“. Proudhons ungeheuerliche Blasphemie „Du principe de l'art et de sa destination sociale“ hätte einen Germanen zum Verfaſſer haben können. In Frankreich ereignete ſich der merkwürdige Fall, daß der Künſtler ein Genie und der Dolmetſcher blind war, und daß Zola die Unterſchätzung, deren ſich der Phantaſt ſchuldig machte, nachweiſen konnte. Der unbeſcheidene Courbet, über deſſen Gebaren geſittete Leute die Hände rangen, war nie beſcheidener, als da er ſich zur „destination sociale“ ſeines Freundes hergab. In ſeiner eigenen Theorie, wie er ſie zum beſten gab, war nicht alles Unſinn. Wahrheit wollte er, mehr Wahrheit, als die Zeitgenoſſen brachten. Aber welche? Die Bilder ſind da, um zu demonſtrieren, der Demagoge ärgert niemanden mehr. Hat er wirklich jemals Programme gemalt? Ich kenne höchſtens ein Bild „L'aumône d'un mendiant“, vom Ende der ſechziger Jahre, auf dem ein Bettler einem kleinen Jungen eine Münze ſchenkt, das man tendenziös nennen könnte; und ſelbſt in dieſem nichts weniger als typiſchen Werke überwindet die Malerei einen Teil des peinlichen Eindrucks. Sonst nichts als Kunſt, vom erſten Selbſtporträt bis zu der „Woge“. Nicht immer hohe Kunst. Er malte viel und ohne Selbſtkritik, tief überzeugt, daß alle anderen nur Allotria trieben, war ein rüder Geſelle, ein Vielfraß, aber viel zu ungeſtümer Inſtinkt, um ſich durch irgendeine Reflektion vom Malen abbringen zu laſſen. Vielleicht erſchien ihm ſelbſt dieſe fleiſchliſche Luſt am Malen ſo anormal, daß er zu einem Syſtem griff, um ſie zu entſchuldigen. Die Wahrheit, die er ſah, war nicht der grobe Realismus, der 1855 in klobigen Buchſtaben das Schild der Ausſtellungsbaracke ſchmückte. „Faire de l'art vivant, tel est mon but!“ sagte in Caſtagnarys Feder die pompöſe Einleitung des Katalogs. Das

brachte Courbet: stärkeres Leben. Er fand ein neues Zellensystem für die Malerei, geeignet, einen stärkeren und unmittelbareren Ausdruck aufzunehmen. Wohl grenzte seine Überhebung über die Zeitgenossen an Frechheit. 1862 sagte er mal zu Corot: „Wer sind heute die wirklichen Maler in Frankreich? — Ich!" Lange Pause. „Und dann Sie!" Und Corot meinte nachher zu einem Freunde: „Wenn ich nicht dabei gewesen wäre, hätte er mich auch noch vergessen." — Aber dieses Selbstbewußtsein hing nicht in der Luft. Es stand nicht auf der Illustration Proudhons, auf keiner Theorie, es war der höchst natürliche Ausdruck einer ungeistigen, aber wirksamen Überlegenheit, das Bewußtsein des Menschen, der seine Muskeln stärker fühlt als die seiner Nachbarn, der das, was er will, besser kann, als irgendeiner. Wohl waren sie alle herrliche Künstler, von Corot angefangen bis zu den letzten der großen Generation von 1830; machten aus ihrer Sache, was sie machen mußten, erreichten ihre Ziele. Aber dieser grobe Bauer stand jenseits, in einer neuen Welt, von der die andern kaum die Anfänge ahnten. Er konnte nicht dichten, vermochte sich nicht aus dem Theater seine Inspiration zu holen, las noch weniger als Millet und schrieb den Stil eines größenwahnsinnigen Provinzfriseurs. Dafür war er in der gesicherten Lage, dieser Mittel der anderen nicht zu bedürfen. Corot rückte dem Instinkt ein gewaltiges Stück näher, aber blieb in einem Traumland. Courbet verzehnfachte das Stück und rückte mitten in die Gegenwart, riß eine neue Welt von Empfindung zur Schöpfung hin. Wenn sich das dunkle Bewußtsein von dieser Tat in halb irren Sätzen äußerte, muß man bedenken, daß er mehr Grund zur Einbildung hatte, als er glaubte. Sicher hätte er greifbarere Belege für seine Bedeutung anführen können als die Sätze seiner pronunciamentos.

Seine Kunst enthielt nichts destoweniger ein Programm wirksamer Art; nicht das von Proudhon, sondern das der kommenden Malerei.

Die soziale Phrase schweigt vor der „Woge". Delacroix hatte bei aller Macht für solche elementaren Erscheinungen keine Organe. Géricault hatte ähnliche Dinge geahnt, aber nur angedeutet; Constable sie in winzigen Skizzen vollbracht: das Leben der Natur, nicht in Bauern, die auf der Erde ackern, nicht in Historien, die auf ihr passieren und fern von ihr an einem Schreibtisch in einem Atelier niedergeschrieben werden, sondern das Regsame der Erde selbst, das Organische, das Stein, Erde, Himmel, Tier bewegt und zusammenhält.

Courbet war als Bauer geboren, mit all den animalischen Instinkten des Landmenschen. Stark, ungebrochen sinnlich, ungeschwächt von irgendeinem nicht auf nüchternstem Zweckbewußtsein beruhenden Vorurteil. Ich, ich und immer wieder ich. Wie komme ich zur Macht, zum Genuß? — Das ist sein Evangelium. Dieser Mensch will malen. Er geht in die Galerien und findet die Meister, die das am besten gekonnt haben. Er versteht unter der Malerei nicht dieses oder jenes, sondern nur das eine: die größte, unmittelbarste Lebendigkeit mit Pinsel und Farbe. Er denkt nicht im Traume an seelische Dinge dabei, übersetzt nicht, reflektiert nicht, sondern faßt das Ding an der Wurzel. Generationen mögen in ihm das Wissen von der Natur zur Erfahrung aufgeschichtet haben; Bauern, wie er, die immer nur an den Erwerb der Erde dachten, an den materiellen Nutzen aus der Materie. Jetzt greift er so sicher zu Hals und Zurbaran und Ribera, d. h. zu den großen Materiellen, wie seine Vorfahren die richtige Erde für ihren Bedarf zu finden wußten. Die Ausschließlichkeit seiner Neigungen wird seine Stärke. Keiner seiner malenden Vorgänger hatte sich vor den Italienern verschließen können. Es lag in ihrer Rasse, in ihrer Kultur. Das Italienertum half ihnen zu Bildern, brachte das Mitspielen verwandter Elemente, zog die Lyrik und das Dekorative heran, aber

ſchwächte den auffaugenden Blick des Spähers nach Natur. Courbet iſt der erſte Franzoſe, der ſich lachend von ihnen abwendet. Was er über Raffael ſagt, klingt faſt wörtlich wie das berühmte Wort des Velasquez. Wenn er dagegen die Spanier und Holländer nimmt, tut ers wie der Bauer, der ein gutes Düngemittel für ſeinen Boden findet. Théophile Silvestre zitiert: „J'ai traversé la tradition comme un bon nageur paſſerait une rivière: les académiciens s'y sont tous noyés". — Die Perſönlichkeit ſeiner Lieblinge iſt Courbet ebenſo gleichgültig wie Raffael. Wie haben ſie's gemacht? Nicht was ſie gedacht haben, nicht was ſie ihrer Zeit brachten, intereſſiert ihn. Was ſie ihm in dieſem Augenblick nützen können, kommt allein in Frage. So hilft ihm die Barbarei. Sie ſchneidet alles weg, was zuviel für das rein Inſtinktive ſein könnte. Er wird nicht geiſtiger durch die Jahre, er wird mächtiger. Jede Spur von Intellektualität hätte ihn geſchwächt, jede Zutat von Spiritualismus ſeine Kraft gemindert. Er beſitzt den Intellekt und den Eſprit, den Courbet brauchen kann, der malende Bauer. Hätte der nicht Genie, ſo würde aus alledem nichts werden, das verſteht ſich von ſelbſt. Er iſt aber um ſo mehr Genie, je mehr Bauer er bleibt, das war ſein Scharfſinn. „Savoir pour pouvoir!" ſtand in der berühmten Vorrede des Katalogs von 1855. Dieſer Bauer war nichts weniger als unwiſſend. Aber er hatte mit den Augen, mit den Händen, nicht mit dem Gehirn gelernt. „C'est dans le doigt qu'est la finesse," ſagte er in der Schweiz zu ſeinem Arzte und lachte über die Kollegen, die ſich mit teueren Farben ruinierten. Er war ein ähnlicher Typ als Maler wie Taine als Philoſoph. „Denken, namentlich ſchnell denken, iſt ein Feſt," heißt es bei dieſem [4]. Taine dachte animaliſch, wie Courbet animaliſch malte. Malen, namentlich ſchnell malen, iſt ein Feſt. Und damit legte er den Finger auf die Zukunft; denn ſo, nur ſo, mit dieſer Schnelligkeit, die ſich mit dem fliegenden Leben in Einklang zu ſetzen wußte, konnte fürderhin gemalt werden, wollte die Kunſt überhaupt einen Reſt von Beziehungen mit der Gegenwart bewahren. Während aber Taine bei dem ſchnellen Verfahren die wichtigſten Dinge unter den Tiſch fallen ließ und daher zu kurz kam, weil dem philoſophiſchen Denken die Umſicht unentbehrlich iſt, packte Courbets geſchwinder Griff ein Stück, das gerade der viel geiſtigeren Umſicht der früheren Maler entgangen war; auch nur ein Stück, im Univerſum Fragment, für den Maler ein höchſt wichtiges Stück, da es ſichtbar war oder werden konnte, da mit dieſem Stück unzählige neue Sichtbarkeiten erſchloſſen wurden.

Auch dieſe Methode führte zum Sinnbild. Hier lag der Irrtum Delacroix' in ſeiner Schätzung Courbets. Wie Paul Flat richtig bemerkte, waren für den Maler der Dantebarke „Imagination" und „Idéaliſation" dieſelben Begriffe [5]. Er malte ebenſo ſpontan, aber hatte ungefähr das Gegenteil des Courbetſchen Rohprodukts zum Objekt. Sein Inſtinkt, wunderbar erzogen, gehorchte einer weitreichenden Pſychologie, einer ganz bewußten phyſiologiſchen Tradition, zu der alle großen Geiſter der Kunſt von ihm herangezogen wurden. Mit der Hinnahme der Meiſter ſeiner Verehrung war für ihn die ſpirituelle Durchdringung ihrer Welt ſelbſtverſtändlich verbunden, ja, dieſe Durchdringung ging der Wahl voran. Die Natur in ſeinen Bildern iſt kein unmittelbarer Reflex der Wirklichkeit, ſondern hohe Organiſation des Bildhaften. Ein blitzſchnell durchlaufener Umweg durch ganze Welten deſtillierter Formen, ein Umweg, den dramatiſche Empfindung kürzt, beſtätigt uns: ſo liegt der Löwe, ſo ſitzt der Arm, ſo ſtanden an jenem Tag die Bäume. Ein ungeheurer Umweg. Courbet weiß nichts davon. Eine unendlich verkleinerte Welt, die ihm allein gehört. Er ſtand überhaupt nicht geiſtig zu ſeinen Meiſtern, eher wie ein Koch zu ſeinen Töpfen. Er kam mit Hals und ſeinen Spaniern zur Natur. Sobald der Zweck erreicht iſt, verſchwinden die Hilfen. Delacroix kam

mit Raffael und Rubens zu ſeinem Univerſum. Sprache war ſein Ziel, in vollendete Sprache übertragenes Univerſum. Courbet drang auf den neuen Urlaut der Vitalität, artikuliert oder nicht, wenn nur überzeugend. Das Größenverhältnis wird dadurch annähernd bezeichnet: der eine ein Komponiſt, Geſtalter des Hymnus, deſſen Klänge die Welt ſicherten. Von den Hunderten von Tönen, die den Akkord bilden, ſchafft Courbet einen einzigen, der im Bereiche der Poſaune liegt. Auch das Unerſetzliche des einen durch den anderen wird bezeichnet. Die Courbets müſſen brüllend neue Töne gebären, damit die Delacroix ihre Symphonien dichten können. Freilich war auch der Standpunkt Courbets zur Kunſt der Vorgänger einem Delacroix nicht fremd, nur erſchöpfte ſich Delacroix nicht damit. Was für ihn Michelangelo bedeutete, hat George Sand feſtgelegt [6], und es ſteckt nicht weniger in den Zeilen, die Delacroix über den von ihm angebeteten Meiſter ſchrieb. Ihm war das „Jüngſte Gericht“ etwas ähnliches wie für Courbet etwa die Halsſchen Porträts oder die Rembrandtſchen Weiber. Denn er glaubte in dem Chriſt Michelangelos „weder einen Philoſophen noch einen Romanhelden“ zu ſehen, ſondern pries das „Jüngſte Gericht“ als ein „Feſt des Fleiſches“. So fleiſchlich dünkten auch Courbet die Gebilde ſeiner Lieblinge. Aber dies Fleiſchliche iſt ein relativer Begriff, der von Delacroix zu Courbet die ſtärkſten Wandlungen erfährt. Courbet fand mit ſeiner Fleiſchlichkeit Befreiung von aller Laſt der Tradition, auch von ihrem Nutzen. Delacroix dagegen ſchrieb: „Nach allen neuen Verirrungen, zu denen die Kunſt durch Laune und Neuerungsſucht verleitet werden kann, wird der große Stil des Florentiners ſtets der Pol werden, nach dem man ſich von neuem richten muß, um die Bahn aller Größe und aller Schönheit wieder zu finden.“

Darin irrte er. Dieſer Heroenkult ſetzt immer einen Delacroix voraus, der die notwendigen Abſtraktionen zu vollbringen vermag, um aus dem Vorbild die verwendbare Größe und Schönheit zu gewinnen, ſoll es nicht zu hohlem Pathos verführen. Irrtum des Denkers, nicht des Künſtlers, der in ſeinen Werken nie die relative Nutzbarkeit des Vorbildes überſah. Doch läßt ſich alles nützen, und die Größe eines Künſtlers beruht offenbar in der Vielheit der Werte, die er in dem ſeinen zu ſammeln vermag. Das Wort Fromentins über Pouſſin: „On le consulte, on l'admire, on ne s'en sert pas“, warnt immer nur die kleinen Subjekte und richtet ſich nach begrenzter Aktualität. Es kommt in der Kunſt immer weniger auf die Teile, ſeien ſie noch ſo heterogen, als auf die Verbindung zwiſchen ihnen, auf die Kraft des Verbinders, an. Gerade Delacroix war es, der einmal die Vereinigung der Art des Velasquez mit der Art Michelangelos als Ziel aufſtellte. Bewußt verſucht, erſcheinen ſolche Kombinationen unſinnig, denn die Art des einen ſchließt die des anderen aus. Aber vorher, bevor der Geiſt ſich ſeines Willens bewußt wird, kann in dem dunklen Triebleben des Künſtlers ſolche Vermengung ſtattfinden und ſie ſchien einen Moment realiſiert, als Géricault, der Schöpfer des Meduſenfloßes, ſeine Reiter malte. Daher die unbegrenzte Verehrung Delacroix' für ſeinen früh verſtorbenen Vorgänger und ſeine höchſt ſkeptiſche Stellung zu Millet. Der Stil des Angelus-Malers, der naiv genug war, Delacroix von Michelangelo zu reden und ihn gleichzeitig ſeine geringe Bildung ſehen zu laſſen, ſchien ihm „prätenziös“, d. h. äußerlich, und wer zwiſchen den Zeilen leſen kann, bemerkt, daß er, bei aller Abneigung gegen Courbet, dieſen einem Millet vorzog. Courbet hatte Michelangelo noch weniger durchdacht. Er kannte ihn gar nicht, aber hatte den Inſtinkt für Größe, der Millet fehlte. Das iſt Delacroix nicht entgangen. Er bewunderte ſchon an einem der erſten Bilder Courbets, das ihm vor Augen kam, die Kraft des jungen Meiſters [7]. Um ſo fataler berührte

ihn das Ungeiſtige des Kraftmenſchen. Nicht etwa die mangelhafte Ideologie, ſondern die gedankenloſe Kraftübung ſtieß ihn ab. „La vulgarité des formes ne ferait rien; c'est la vulgarité et l'inutilité de la pensée qui sont abominables."

Damit ſprach die berufenſte Stelle einen Vorwurf aus, der mehr wiegt, als alle Angriffe der Zünftler, die ſich von dem allzu menſchlichen Gebaren außerhalb der Werkſtatt beſtimmen ließen. Sicher war Delacroix von dieſen auffallenden Geſchichten unterrichtet, aber ſeine ſouveräne Unabhängigkeit ließ ſie bei der Beurteilung des Künſtlers vor der Türe. In ſeinen zahlreichen Tagebuchnotizen über Courbet findet ſich nie eine Anſpielung auf dieſe Dinge, dagegen wächſt ſeine Anerkennung der ſpezifiſchen Fähigkeiten des Malers. Sie wird vor dem „Begräbnis" und dem „Atelier" zur hellen Begeiſterung, ohne den großen Einwand gegen die „inutilité de la pensée" aufzuheben. Um ſo wichtiger dieſes Kriterium. Kein Verſuch, ſich mit Courbet auseinanderzuſetzen, kommt um die Frage herum: war das Denken Courbets, das ſeine Malerei beſtimmt, für die Kunſt nützlich oder nicht? Es leuchtet ein, daß nicht die Darlegungen des Hiſtorikers, z. B. der Hinweis auf den Einfluß Courbets, die Frage entſcheiden können. Daran vermochte Delacroix nicht zu denken, und die hiſtoriſche Bedeutung iſt für die äſthetiſche Wertung irrelevant. Vielmehr muß der für die unmittelbare Wirkung des Werkes weſentliche Wert oder Unwert der relativen Ungeiſtigkeit erkannt werden, die Delacroix zu ſehen glaubte, und die keiner, der Courbet nahe kommt, zu überſehen vermag.

FRÜHZEIT

Courbets Werdegang iſt ein ſchwer zu enträtſelndes Problem. Es iſt etwas Wahres an Durets Behauptung, daß der Meiſter von Ornans überhaupt keine Entwicklung zeige, weil ſich gewiſſe Fehler des Anfangs in den ſpäteſten Bildern wiederholen, daß er vielmehr rein vegetativ produziere und ein Jahr gute, das andere Jahr ſchlechte Früchte hervorbringe, ohne daß für den Wechſel zwingende Gründe gefunden werden könnten [8]. Jedenfalls kommt man hier mit ſo einfachen Begriffen wie dem Ausbau des Maleriſchen nicht aus. Courbet hat nicht eine, ſondern viele Entwicklungen. Dieſe laufen kreuz und quer durcheinander, widerſprechen ſich ſcheinbar und komplizieren das Bild derart, daß man wohl verſteht, warum es bisher niemandem eingefallen iſt, nach einem Organismus zu ſuchen. Selbſt die nächſten Freunde gaben ſich darüber den größten Irrtümern hin, und Caſtagnary beging noch 1882 im Katalog der Courbet-Ausſtellung in der Ecole des Beaux-Arts ſchwere Fehler in der Datierung der Werke, weil ihm der Werdegang des Künſtlers nicht klar war [9].

Zwei Dinge wetteiferten in Courbet, um den Ausdruck zu erhöhen: das Plaſtiſche und das der Fläche dienende Maleriſche. Das eine deutet auf einen ſehr großen Künſtler älteren Stils, der auf die plaſtiſche Form zielt, daher das Werkzeug zurückdrängt und möglichſt glatt malt. Das andere auf einen ſehr großen Künſtler neuen Stils, der ſich mehr auf inſtinktive Geſtaltung verläßt und die Form aus der Pinſelſchrift gewinnt; ein Flachmaler, Fortſetzer der Rubens, Rembrandt und Velasquez, ein Schöpfer der Materie. Die Verwirrung kommt daher, daß die der Plaſtik zugewandte Periode nicht ſcharf umgrenzt iſt. Wir finden gleichzeitig Werke beider Art, ja, beide Tendenzen auf einem und demſelben Bilde. Der Landſchafter Courbet iſt der reinere Künſtler. Vor der Landſchaft kam ſeine Natur am urſprünglichſten zum Vorſchein. Auch das Einzelporträt gehört faſt immer zu derſelben Kategorie. In beiden iſt eine beſtändige Vergrößerung des rein maleriſchen Reizes deutlich. Dieſe Entwicklung wird durch die Kompoſitionen, das Genre- und Figurenſtück, zuweilen unterbrochen. Hier kommt mehr die der Plaſtik zugeneigte Richtung zum Wort. Sie deckt ſich bezeichnenderweiſe mit dem, was man in Courbet tendenziös nennen kann. Sie kompromittiert nicht die Kunſt, wie bereits betont wurde — der Sozialismus Courbets iſt eine Journaliſtenphraſe —, ſondern fügt ihr rein formale Elemente hinzu, die ſich nicht mit den übrigen vertragen. Der Hauptſtrang der Geſchichte wird dadurch kompliziert, und viele Bilder erſcheinen infolgedeſſen als Übergangsſtufen. Wir werden ſehen, daß ſchließlich das letzte Reſultat durch die Doppeltendenz gewonnen hat.

Die nach Plaſtik ſtrebende Periode liegt alſo innerhalb der maleriſchen. Sie umfaßt zeitlich ſo getrennte Werke wie die „Cribleuses de blé“ des Jahres 1854 und das Gruppenporträt Proudhons aus dem Jahre 1865. Es wiederholt ſich hier das Umgekehrte der Erſcheinung, die wir bei den Porträts Davids und zumal Ingres' beobachten, die in die der Plaſtik zueilende Ausdehnung mehr oder weniger iſolierte, maleriſche Tendenzen hineintragen.

Im Beginn malt Courbet mit weichſtem Pinſel. „L'homme blessé" des Louvre und die „Amants heureux", aus 1844/45, der „Homme à la pipe" des Muſeums von Montpellier und viele andere Frühwerke ſind von zarteſtem Auftrag. Man denkt an van Dyck, den er um dieſe Zeit kopierte, und an gewiſſe, dem Rubens naheſtehende Delacroix. Unzweifelhaft gab ihm der große Romantiker in der erſten Zeit, wie die Kopie der Dantebarke bezeugt. Auch in manchen Landſchaften findet man denſelben Einfluß. Delacroix' „Park von Nohant" der ehemaligen Sammlung Cheramy, der 1842 oder 1843 gemalt wurde, gleicht ganz auffallend der Courbetſchen Waldlandſchaft derſelben Sammlung in der flachen Art, wie das Blätterwerk behandelt iſt. Übrigens hat Delacroix in einzelnen, ſeltenen Werken oder Fragmenten auch den ſogenannten Realismus Courbets gerechtfertigt. Bilder wie das merkwürdige Geſicht der alten „Religieuse", etwa aus dem Jahre 1843, wie die „Katze" oder wie das Blumenſtück — alle früher bei Cheramy — oder wie der „Atelierwinkel", früher bei Henri Rouart, und andere Interieur-Skizzen und Stilleben ſind von ſchärferer Sachlichkeit, faſt könnte man ſagen Genauigkeit, als die entſprechenden Courbets der Frühzeit.

Dieſe weiche Malerei zieht ſich in den folgenden Jahren allmählich zuſammen, und dabei hilft ihm der Meiſter, der von allen Zeitgenoſſen offenbar den ſtärkſten Einfluß auf ihn ausübte: Géricault. Das Porträt Géricaults in dem Saal der Bildniſſe des Louvre, das ſein Selbſtporträt ſein ſoll, und der „Homme à la ceinture de cuir", im oberen Stockwerk, das beſte Frühporträt Courbets, aus dem Jahre 1849, ſind nahe Verwandte. Es iſt dieſelbe Generoſität in der Auffaſſung, nicht nur in der Poſe; eine Nobleſſe in dem, was gezeigt wird und wie es gezeigt wird, in der man ein Selbſtporträt des Künſtlers erkennt, auch wenn der Dargeſtellte eine andere Perſon wäre. Alles was über die Roheit und Dummheit Courbets geſchrieben wurde, wird vor dieſem Bilde zunichte. Damals jedenfalls, zur Zeit jenes glorreichen Selbſtporträts, war er, was jeder Künſtler in ſeiner Kunſt ſein muß, ein Edelmann. Das Bildnis Géricaults iſt noch ſubjektiver als das Courbets. Der weiße wolkige Hintergrund gibt mit dem fahlen Ton der Geſtalt einen ganz einfachen, mächtigen Akkord; auch das Format iſt günſtiger, die Breite tut wohl. Dem Courbet verleihen die meiſterhaft modellierten Hände eine größere Elaſtizität. Aber auch hier wird die größere Präziſion von dem wundervollen dunklen Geſamtton gebändigt. Noch in ſpäten Porträts, wie dem ſchwarzen Rochefort, bringt dieſelbe dunkle weiche Modellierung faſt ohne Palette die tiefdringende Wirkung hervor. Noch deutlicher iſt die Beziehung zu dem bekannteren Gebiet Géricaults, zum Schöpfer des prachtvollen „Carabiniers" des Louvre uſw., Bildern, in denen der Pinſel in gewaltigen Zügen malt und nicht mehr des verhüllenden Tones bedarf, um Harmonien zu ſchaffen. Sie begleitet den ſpäteren Courbet. Vorher müſſen wir der mittleren Periode des Künſtlers gedenken, vielleicht nicht der merkwürdigſten, aber der reichſten, in der die Werke entſtanden, mit denen ſein Name für alle Zeiten in die Geſchichte geſchrieben wurde.

Die Bilder des Jahres 1850 mögen wie ein Kanonenſchuß gewirkt haben. Sie ſind heute noch von ganz verblüffender Wirkung. In dem Durchgangsſaal des Louvre, in dem bis vor kurzem das „Enterrement" verkümmerte, drückte man ſich an der gegenüberliegenden Wand platt, um das Maximum von Abſtand zu gewinnen. Abſtand nicht nur von dem Rieſenformat mit den fünfzig lebensgroßen Figuren, von der rieſigen Landſchaft, deren graue Felſenlinie den Hintergrund wie ein natürlicher Zirkus abſchließt, vielmehr Abſtand von der Gewalt des Ausdrucks. Es iſt eher eine Auferſtehung als ein Begräbnis. Und das gilt in vielerlei Sinn. Einmal kommt hier zum erſtenmal

ſeit dem ſiebzehnten Jahrhundert ein bürgerliches Gruppenbild wieder, den beſten Gemälden ſolcher Art von Hals und Rembrandt ebenbürtig und gleich reich an volkspſychologiſchen Momenten, deren Geſamtheit den Eindruck einer mehr als perſönlichen Ausſprache hervorruft. Zweitens ſteht hier eine den größten Malern der Vergangenheit ebenbürtige Kunſt wieder auf, mit allen Reizen der Altmeiſterlichkeit und doch durch den gebieteriſchen Ernſt des Ganzen dem Liebhaberhaften weit entrückt. Es gab ſchon zu Zeiten des „Enterrement" modernere Bilder, will ſagen Werke, die die Eigentümlichkeiten der Impreſſioniſten deutlicher vorausſagen, und Courbet ſelbſt hat bald nachher deren eine ſchöne Anzahl gemacht, die viel größeren Einfluß ausübten. Es gibt höhere perſönliche Werte in der neuen Kunſt. Es gibt im ganzen Jahrhundert kein Repräſentationsbild, das mit gleicher Macht den Beſitz der alten Kunſtmittel verrät und durch die Geſchloſſenheit dieſes Beſitzes, durch das höchſt Individuelle der Handhabung überlieferter Werte ebenſo ſelbſtändig wirkt. Géricaults „Meduſenfloß" und das „Maſſacre von Chios" ſind ſeine Vorgänger; nicht Verwandte, ſondern Partner. Nachher kommt im ganzen Jahrhundert allenfalls nur noch Manet als Schöpfer von Repräſentationsbildern in Frage. In dieſer nicht gewöhnlichen Reihe nimmt das „Enterrement" den höchſten Rang ein. Es fehlt ihm der beſondere Reiz der Géricault und Delacroix, ſchon weil ihm jede Beziehung zum klaſſiſchen Element der Franzoſen abgeht, und es mangelt der beſonderen Schönheit der Nachfolger, weil ihm die moderne Koloriſtik verſchloſſen iſt. Aber während dieſe Reize nur mit einem Verluſt gewonnen werden, der, mag er uns auch noch ſo unweſentlich erſcheinen, den Bildern im Vergleich zu den Alten einen Hauch von Dekadenz, nennen wir es Improviſation, gibt, ſteht das „Begräbnis" wie eine vollkommene Architektur vor uns.

Es bleibt ein unergründliches Rätſel, daß gerade Courbet, der „Idiot", dieſen Bau vollbrachte; daß dem Bauer, dem Peintre-Bête mit dieſer geſchloſſenen Viſion eine Repräſentation edelſter Werte der alten Malerei gelang. Und man wird ſich wohl entſchließen müſſen, dieſe Epitheta nicht zu eng zu nehmen.

Was mit Courbet vorgegangen war, als er an das Rieſenwerk heranging, können wir in Ermangelung jeder eingehenden Biographie nur erraten. Er war vorher, wie wir ſahen, in den Bahnen van Dycks. Die ſieben Bilder des Salons von 1849, unter denen das „Après-Dîner à Ornans" mit drei lebensgroßen Figuren hervorragt, gehören immer noch zur erſten Zeit, wenn ſich auch ſchon in ihnen die Folge vorbereitet. Das „Begräbnis", das mit nicht weniger als acht anderen Gemälden im Salon von 1850 erſchien, ſteht ganz auf der entgegengeſetzten Seite. Es hat faſt nichts von dem Rubenskreiſe, faſt alles von den Spaniern und Franz Hals. Die Spanier, von denen er ſtets begeiſtert ſprach[10], müſſen ihm wie eine plötzliche Offenbarung erſchienen ſein; und zwar nicht nur Velasquez, faſt noch eindringlicher der lange unterſchätzte Zurbaran. In der Landſchaft, zumal in dem eingehüllten Gehöft der linken Seite iſt der Velasquez der Reitſchulen, der Saujagd und ähnlicher Werke nur verſtärkt übertragen. In den Figuren miſcht ſich das ſpaniſche und nordiſche Element, und zwar rückt an die Stelle des ſpaniſchen Tonmalers der ſpaniſche Koloriſt. Man ſollte meinen, Courbet habe Zurbarans vier Darſtellungen aus dem Leben des hl. Bonaventura geſehen, die bis in die fünfziger Jahre bei Soult in Paris zuſammen waren, und von denen jetzt zwei im Louvre, je eins in der Dresdner und der Berliner Galerie hängen. Auch die einſtige Sammlung Louis Philippes im Louvre beſaß damals noch den Meiſter, nämlich die beiden Londoner Bilder.

Am genaueſten hat Courbet offenbar Zurbarans ſchönſtes Werk, die „Aufbahrung des Biſchofs“, im Louvre, ſtudiert. Die Ähnlichkeit mancher, und zwar der koſtbarſten Details, zumal auf der linken Hälfte des „Begräbnis“, ſpringt in die Augen. Der Chorknabe vorn im weißen Gewand mit dem vom roten Käppi bedeckten rabenſchwarzen Haar und den leuchtenden Augen iſt als Malerei mit dem Jungen, der auf dem Zurbaran zu Häupten des Biſchofs ſteht, identiſch. Dieſelbe ganz enthüllte Pracht, durch die ſich der ſpaniſche Koloriſt von ſeinem verſchwiegeneren Landsmann unterſcheidet, von einer Harmonie, die weniger von der Seltenheit der Farbe, als der fabelhaften Abgewogenheit des unvermiſchten Schwarz, Weiß, Rot und des Gelbs des Weihkessels herkommt, von einem kühlen Leuchten, das wie der Blick aus großen, dunkelumſchatteten Augen berührt. Dabei vergaß Courbet nicht, was in Zurbaran von Caravaggio ſteckt[11]; die großen weißen Tücher der Sargträger, deren ſtolze, ſpaniſche Allüre das Bild nach links abſchließt, leuchten wie die Geſichter des Italieners.

Dieſe unverhohlene Verwendung der Spanier ſcheidet Courbet von der Schule von Barbizon. Sie läßt ihn wie den Menſchen einer anderen Raſſe erſcheinen. Man kann nicht die Entdeckung Spaniens auf ihn zurückführen, denn vor ihm hatte Daumier einen Blick in die von Goya beſchloſſene Kunſt getan, und es erſcheint mir wahrſcheinlich, daß noch früher die perſönliche Anweſenheit Goyas in Frankreich, wenn auch Bordeaux weitab von Paris liegt, gewiſſe Berührungen mit der franzöſiſchen Kunſt zur Folge hatte. Géricault hat Goyas Bilder genau gekannt, Delacroix beſaß in den zwanziger Jahren ein Bild des Meiſters der Maja in ſeinem Atelier und ſprach ſich wiederholt begeiſtert über ihn aus. Als er 1832 nach Spanien reiſte, war es wiederum Goya, der ihn am meiſten beſchäftigte. Aber alle dieſe Beziehungen gehen nicht über Nuancen hinaus. Courbet gewann mit der reſoluten Aneignung der Spanier den Schlüſſel zu einer neuen, folgenreichen Entwicklung.

Man erkennt aus ſolchen Zügen der Geſchichte immer wieder die Beſchränktheit der gewohnten Auffaſſung von der Perſönlichkeit. Ohne Spanien wäre Courbet, der Revolutionär, in dem die Zeitgenoſſen nur den Umſtürzler, viele einen Feind der Kunſt ſahen, undenkbar, und ebensowenig wäre die Errungenſchaft der Impreſſioniſten, die auf Courbet weiter bauen, möglich. Die Anlehnung ſchmälerte nicht nur nicht ſeine Perſönlichkeit, ſie bereitete das typiſch Courbethafte vor. Sie machte juſt das aus ihm, was ſeine Zeit über dem Realismus überſah, den höchſt ſubjektiven Interpreten der Natur. Er blieb nicht bei der einen Entdeckung ſtehen. Um das eine zu ſichern, tat er noch manches andere dazu. Nicht willkürlich, er fand genau das Amalgam, das er brauchen konnte. Er ſchöpfte es nicht nur aus eigenem Beſitz, ſondern griff wiederum zu überlieferten Werten. Bis eine neue Einheit, der reife Courbet, fertig war.

Darin liegt der Fortſchritt, den Duret vermißte, und auch ſchon eine Antwort auf die Frage Delacroix'. Dieſe Verwandlung des Spaniſchen, das im „Enterrement“ noch verhältnismäßig unvermengt ſichtbar bleibt, ſpäter zu einem immer organiſcheren, um nicht zu ſagen, perſönlicheren Mittel zuſammengezogen wird, iſt eine rein ſchöpferische Entwicklung, der eine geiſtige Leitung vorſtehen mußte.

Mit dem Spaniſchen vereinigt ſich die Energie des Franz Hals. Die Kombination iſt nicht auffallender als die Ähnlichkeit zwiſchen dem jungen Mann mit dem Federbarett auf dem berühmten Spielerbild Caravaggios in Dresden und gewiſſen, loſe gemalten Köpfen des Meiſters von Haarlem. Die Beziehung zu Hals iſt freier als die zu den Spaniern. Man möchte den Geiſt der ganzen Gruppe

des „Begräbnis“ halſiſch nennen, das ſtrotzende Leben der Menſchen mit den urkräftigen Geſichtern und die Sachlichkeit, mit der es gemalt iſt; auch die übertriebene Verwendung des Schwarz, das ganz wie bei gewiſſen Hals vergeblich verſucht, die Energie der Zeichnung zu töten. Jeder Kopf iſt Porträt, und nicht nur jeder Kopf, jede Geſtalt, jede der unendlich mannigfachen Poſen. Im Porträt iſt Courbet auch ſpäter kaum weſentlich über die Kunſt des „Enterrement“ hinausgegangen. Der Kopf Corbinauds aus 1863, den Duret beſaß, jetzt im Petit Palais, und viele Porträts der ſechziger Jahre haben dieſelbe in rötlichen Ton getauchte Materie, deren ſpiegelglatte Fläche man mit der Hand ſtreicheln möchte, und dieſelbe unerſchütterliche Naturtreue der Darſtellung. Man nannte dies damals Realismus und ſchimpfte auf die Häßlichkeit der Wahrheit. Die wenigen Freunde wie Champfleury, den Courbet 1854 in dem meiſterhaften Louvre-Porträt verewigte, begnügten ſich, den Realismus zu verteidigen, ſchoben die Schuld auf die Modelle des Künſtlers, auf die allgemeine und beſondere Häßlichkeit der Welt, für die ein ehrlicher Künſtler nicht verantwortlich gemacht werden könnte, d. h. begingen dieſelbe oder eine noch größere Willkür wie die Gegner. Niemand ſah die Kunſt aus dieſer Naturtreue; niemand nahm den nötigen Abſtand von dem Werke, um den Einheitsgedanken der Rieſenfläche in ſich aufzunehmen. Was man Courbet vorwarf, die Beſchränkung der Auffaſſung auf die dem Auge dargebotene Einzelheit der Natur, beging in Wirklichkeit jeder Betrachter des Bildes, der darauf ausging, nach auffallenden Details zu ſuchen und das Ganze willkürlich zu zerſtückeln. Man vergaß, daß ein ſo großes Orcheſter ſtarker Motive zur Belebung bedarf, und daß ſelbſt die Karikatur, und ſei ſie beißende Lauge, zur Bereicherung der Materie beiträgt. Man überſah die Hauptſache: den Stil.

Was den Stil des „Begräbniſſes“ ausmacht, iſt mit Worten ungemein ſchwer zu ſagen. Hier liegt das Neuzeitliche des Bildes, das, was Courbet Franz Hals und den Spaniern hinzufügt, die Berechtigung für ſeine Verwendung der Alten, ſein Werk. Es wurde damals nicht als Stil erkannt, weil ihm die Form gewohnter Stile abging, ſoviel auch vom Alten darin war. Stil iſt Verbindung. Man ſchätzte dieſen Begriff im Jahre 1850 zumal als eine Verbindung von Linien, namentlich ſolcher, die das Schöne des klaſſiſchen Zeitalters umſchrieben, und achtete Delacroix, weil man in ſeinen Bildern dieſes Linienſpiel unter leuchtenden Flächen ahnte. Corot, nicht der Schwärmer, ſondern der große Koloriſt, Rouſſeau und Daubigny wurden, weil ſie auf der anderen Seite ſtanden, nur geduldet; das Idylliſche ihrer Bilder forderte nicht die erboſte Abwehr heraus. Der Stil Courbets war den verzärtlichten Augen der Pariſer Beleidigung. Weil er formulierte, beſtärkte er die Leute in dem Glauben, es hier mit einer Formulierung des Häßlichen zu tun zu haben.

Courbets Stilbildung beginnt in der Frühzeit und endet in den letzten bedeutenden Werken. Sie iſt nicht nur bedeutſam für ſeine Geſchichte, ſondern von unüberſehbarer Wichtigkeit für die ganze moderne Malerei. Sie beſteht nicht in einer Modifikation einer Einzelheit, ſondern in der fortſchreitenden Veränderung ſeiner ganzen Anſchauung und infolgedeſſen jedes ſeiner Mittel. Das „Begräbnis“ bildet eine der erſten Stationen dieſes höchſt verſchlungenen Weges. Sein Stil liegt weniger in den außerordentlich mannigfachen Elementen — wenn auch das genauer hinſehende Auge in ihnen viele höchſt bewußte Stilmittel findet, die ſich nur zum Schein unter dem Zufall verbergen —, als in der ſummariſchen Verwendung der Elemente. Einmal in der Einteilung der ganzen Gruppe, die, ſo authentiſch ſie wirkt, die vielen Geſichter ſo hinſtellt, daß ſie die denkbar größte Abwechslung und daraus einen unkontrollierbaren, aber wirkſamen Rhythmus bilden. Daß das

möglich ist, hat schon Hals in seinen großen Schützenstücken bewiesen. Insbesondere stilisiert die Koloristik. Hier scheidet sich Courbet von Zurbaran, der vor allem an Prunk dachte, als er mit seinen Farben die großen Flächen des Louvrebildes scheinbar noch weiter ausdehnte und in dem Dresdner Bild nur mit Mühe der Unordnung entging. Courbet zieht die Flächen zusammen. Das ganze Bild ist auf den Hauptkontrast von Rot und Schwarz vor dem Velasquez-Hintergrund gebaut. Das Rot ist flüssig wie Blut. Es strömt aus dem Fleisch und schwebt über den schwarzen Gestalten wie ein Symbol des Lebens über dem Grabe. Denn es unterstreicht das psychologische Moment des Bildes, den Kontrast zwischen der Trauer dieser Leute und ihrer aus allen Gesichtern sprechenden Lebendigkeit. Diese Lebendigkeit wird durch das Rot erhöht, gleichzeitig aber nicht ins Dramatische, sondern in das Monumentale vergrößert. Die über die Gesichter gegossene gleiche Röte mildert das lebhafte Detail der Physiognomien, nimmt ihnen das Genrehafte und läßt das Bewegliche nur der Fläche zugute kommen. Am stärksten ist sie in den beiden Vorsängern hinter dem knienden Totengräber. Ihre Alkoholgesichter unter dem merkwürdigen, wie Hahnenkämme leuchtenden Kopfputz wärmen das ganze Bild. Die Zeit hat, wie bei allen Courbets und wie bei allen alten Meistern, die Farben veredelt und zu dem Gesamtton nicht wenig beigetragen. In der rechten Hälfte hat das Schwarz geschadet. Man muß sich die Frauengruppe verhältnismäßig so reich denken wie den „Garde champêtre", der davorsteht, im grauen Frack auf rötlicher Weste, in Kniehosen aus Orange auf blaugrauen Strümpfen. Die dunklen Olivtöne der Frauengewänder sind alle schwarz geworden. Der Louvre täte ein gutes Werk, wenn er sie wieder hervorholte.

Man kann gegen das „Begräbnis" einwenden, was von allen großen Repräsentationsbildern des 19. Jahrhunderts gilt; es erschöpft nicht vollständig den Autor. Die Wirkung des Gemäldes auf Publikum und Kollegen, die beispiellos war, kam vom Gegenstande her. Den Einfall, ein richtiges Begräbnis darzustellen, nicht mit sentimentalen Posen, sondern mit dem unabwendbar stumpfen Ausdruck der Gesichter bei solchen Gelegenheiten, noch dazu mit Porträts höchst gleichgültiger Leute, überstieg das viel größere Wagnis, solche Momentdarstellungen mit Hilfe der alten Meister fertig zu bringen. Der Vorwurf gegen den ungebildeten Idioten könnte sich in die Verurteilung eines nur zu weisen Eklektikers umkehren. Doch wäre das eine nicht gerechter als das andere, und solche Anschauung müßte, wenn sie konsequent sein wollte, dann auch die erhabensten Werke der Zeitgenossen ebensoviel tiefer hängen. Der kleine „Christ im Olivengarten" sagt mehr von Delacroix' eigenster Meisterschaft, als das „Massacre von Chios"; der „Carabinier" bedeutet für Géricault mehr als das „Medusenfloß", und ein Blumenbukett aus Manets Spätzeit ist origineller als seine „Olympia". Aber was wir repräsentativ nennen, umschließt ja gerade das Zurückgedrängte der Eigenart des Einzelnen zugunsten einer Vielheit, die der Darstellung wert ist. Wir sehen mehr darin als eine Entwicklungsphase des Künstlers. In solchen Bildern werden Gefäße für eine ganze Epoche gewonnen; Maße nicht für den Grad des Artistischen allein, sondern auch für die Generosität, die Leidenschaft, die Gesittung einer Zeit. Das Volumen ist zu groß, als daß es die feinen Rippen der bis ins kleinste gehenden Individualisierung zeigen könnte, die uns an den typischen Werken unserer Meister begeistert. Die Kunst erobert sich in solchen Augenblicken scheinbar das Recht zurück, zum Volke zu sprechen, und in der Schönheit dieses Glaubens findet auch der Liebhaber der Kunst seine stille Freude.

VOM „BEGRÄBNIS VON ORNANS“ ZUM „ATELIER“

Das „Begräbnis von Ornans“ iſt nicht das umfangreichſte Gemälde; das „Hallali“ in Beſançon und der „Combat de cerfs“ ſind größer; das „Atelier“ mit dreieinhalb zu ſechs Metern dürfte das größte ſein. Dieſe Werke ſtehen nicht allein. Es gibt Dutzende von Rieſenformaten, wenn ſie auch nicht an die genannten vier heranreichen. Die verhältnismäßig große Fläche war dem Meiſter natürlich. Dieſe Vorliebe unterſcheidet Courbet von ſeinen Zeitgenoſſen ſeit Delacroix und wäre allein ſchon geeignet geweſen, den Gegnern ſeines Realismus zu denken zu geben. Übrigens iſt ſie mit ein Grund ſeiner Unpopularität. Der franzöſiſche Amateur will das Bild in die Hand nehmen können, und die Geſtelle der Händler in den Kunſtläden ſind für beſcheidene Größen berechnet. Je mehr man draußen vor der Natur malt, deſto mehr gewöhnt ſich der Künſtler an bequemes Handwerkszeug. Bei den Engländern und zumal den Deutſchen iſt es anders. Constable dort, hier Leibl und Liebermann wurden der kleinen Rahmen wegen von Laien gering geſchätzt. Zu dem richtigen engliſchen Academy-Schlager gehört ein zärtliches, aber bekleidetes Paar, zu dem richtigen deutſchen Ausſtellungserfolg ein nacktes: Adam und Eva. Beide Paare ergehen ſich mit Vorliebe in großen Dimenſionen, aber bleiben immer nur kleine Faits divers. Wer mit lebensgroßen Figuren wirtſchaften, weite Flächen beleben will, muß Stil im Leibe haben, ſonſt laufen die gemalten Geſtalten in die Stube hinein. Und wer Stil hat, muß Natur haben, will ſagen Erlebnis, ſonſt macht er Tapeten. Das „Begräbnis von Ornans“ iſt die Löſung eines Monumental-Problems erſter Ordnung. Aus der langen Reihe von Menſchen löſt ſich ein gemeinſamer, großer Zug, der die hundert Geſichter dieſer Menſchheit, faſt könnte man ſagen ihre hundert Schickſale, ſymphoniſch zuſammenfaßt. Das Monument entſteht nicht aus einem vorgefaßten Stil wie ſo viele Dekorationen des Quattrocento und der Gegenwart, ſondern aus Not und Zwang der Begebenheit, aus der Fülle der Natur, die, um Platz, Raum, Licht in dem Bilde zu haben, gebändigt werden muß. Eine Wand von Menſchen iſt natürlich ein ebenſo günſtiges Motiv wie die Felſenmauer von Ornans, günſtig für die Größenwirkung der Horizontale, keineswegs günſtig für die Darſtellung des Lebens. Courbets Kunſtſtück iſt, die Wand nicht in ein ſteinernes Ornament, das irgendwie an komiſche Menſchen erinnert, zu verwandeln, ſondern Menſchen hinzuſtellen, höchſt lebendige Organismen. Das Zuſammenfaſſende wird aus den Mitteln der Darſtellung gewonnen. die der Erſcheinung des Einzelnen dienen. Die Vitalität des Werkes und ſein monumentaler Stil ſind ein und dasſelbe.

Darauf kommt alles an. Stil iſt geprägtes Metall. Der eine hat die ganze Taſche voll großer, dicker Kupfermünzen, das Gewicht iſt beträchtlich, die Taſche bläht ſich. Der andere trägt dieſelbe Anzahl Stücke in Gold und ſchreitet leicht mit dem tauſendmal reicheren Schatz. Wir leben in der Kunſt im Zeichen der Kupferwährung. Viel Scheidemünze, kleine Beträge. Die paar Goldſtücke

verſchwinden unter dem Haufen von Kleingeld. Alles iſt Stil. Das eine wie das andere klingt in der Taſche, ja der Kurant macht den meiſten Skandal. Der Fall Courbet beruht auf der Anomalie, daß es ihm einfiel, ſeine Taſchen mit Maſſen von Goldſtücken zu füllen und damit ſo umzugehen, als wäre es lauter Kupfer. Daß ihn die Menſchen infolgedeſſen für einen Falſchmünzer hielten, verſteht ſich faſt von ſelbſt.

Wäre es ſo ſchwer geweſen, aus der Form des „Begräbniſſes" einen leicht lesbaren Stil zu machen? Heute kann das jeder beſſere Kommis eines Möbelladens. War es damals ſchwerer? Die Engländer, denen naive Kritiker die Herkunft von Courbet nachrühmen, beweiſen das Gegenteil. Ein Hodler hätte die Geſtalten ſchematiſcher geſtellt, in ohne weiteres ſichtbaren Parallelen, hätte ihnen ohne weiteres kongruente Poſen gegeben und ſich dann eingebildet, die Ägineten zu übertreffen. Daß Courbet es anders machte, alles Erreichbare aus der Fläche und Tiefe gewann, war kein beſonderes Stilprinzip, keine fixe Idee, ſondern die Sehnſucht nach Reichtum, nach größerer Macht und — das Bewußtſein, ſo wirken zu können.

Das allzuentwickelte Bewußtſein von ſeiner Vielſeitigkeit trieb Courbet da, wo Umfang oder Art der Aufgabe nicht von vornherein alle Kräfte des Künſtlers beanſpruchten, zuweilen zu Trübungen ſeines Stils durch Spielereien des Realismus. Die „Steinklopfer", die mit dem „Begräbnis" zuſammen erſchienen, ſind beinahe ein Monument und beinahe eine Banalität ſondergleichen. Die Zeit hat dem Bilde geſchadet, die Farbe iſt faucig und langweilig geworden und überwindet nicht mehr die allzuvielen, allzugetreuen Details der verſchliſſenen Kleider, beſaß wohl auch urſprünglich nicht die Widerſtandskraft der Schwarz und Rot in dem „Begräbnis von Ornans". Das Bild kommt dem Vorſtadttheater ſehr nahe. Sonderbarerweiſe aber iſt man geneigt, dieſes Theaterhafte für eine Verkleidung zu nehmen, unter der ſich ein unverkennbarer Wert verbirgt. Der wahre Courbet verrät ſich nicht nur in der breiten Landſchaft, auch in der gewaltigen Ausbuchtung des Raumes unter der Bewegung der Menſchen, zumal in dem einen, der die Steine wegträgt. Ein Michelangelo, der ſich in Hans Thoma verkleidet hat. Man iſt immer enttäuſcht, wenn man vor dem Bilde ſteht, zumal es heute nicht gut hängt, und wird außerhalb der Dresdner Galerie immer wieder von der Erinnerung überwunden.

Die leichtere Schreibart dieſes Stils war Millet.

Man kann annehmen, daß Courbet den beginnenden Millet mit Intereſſe verfolgte. Obwohl dieſer fünf Jahre älter war, iſt ihr Beginn faſt gleichzeitig. Courbets erſte Landſchaften ſind aus 1841. Was Millet vor dieſem Jahre gemacht hat, kommt nicht in Frage. Ja, rechnet man als Beginn das erſte bedeutende Bild, ſo iſt Courbet früher, denn als er ſeine erſten Porträts malte, ſtellte Millet die „Laitière" im Salon aus, die Bürger Thoré freundlich genug war, „une jolie esquisse dans le gôut de Boucher" zu nennen. Die „Steinklopfer" entſtehen nach Millets „Vanneur" von 1848 und gleichzeitig mit dem „Semeur" von 1850. Selbſt wenn Courbet aus dieſen Bildern eine ganz äußerliche Anregung gewonnen haben ſollte, berechtigt nichts zu der von der Kunſtliteratur verbreiteten Annahme einer Abhängigkeit. Man könnte mit demſelben, vielleicht ſogar mit mehr Recht annehmen, daß Millet unter dem Einfluſſe Courbets war, als er ſpäter, während des Kriegsjahres, mit den merkwürdigen Cherbourger Marinen in das Gebiet des Jüngeren übergriff[12].

In Wirklichkeit trennt die beiden eine Differenz der Niveaus, die alle Entgleiſungen Courbets, mag man ſie noch ſo ſchwer nehmen, auslöſcht. Ich habe an anderer Stelle Millets Verwandtſchaft

mit Daumier und ſeine klaſſiſche Herkunft gezeigt[13]. Er war durchaus Programmaler im Gegenſatz zu Courbet, von deſſen Programm alle Welt und er ſelbſt faſelte, ſprach mit größter Beſtimmtheit ſeinen Drang nach Syntheſe aus und verfolgte dieſes Ziel vom „Vanneur" an in allen Werken. Courbets Syntheſe beſteht erſt heute, wo wir den ganzen Menſchen und ſein Gefolge überblicken und erkennen, was ihm ſelbſt unbewußt blieb. Sie trieb ihn ſo gut wie Millet, ja, mächtiger als Millet, aber blieb im Inſtinkt, war deshalb ſo mächtig und — ungeſchickt. In Millet kam eine harmoniſchere Perſönlichkeit begrenzteren Gaben zu Hilfe. Was bleibt, wenn man die Sentimentalität von ſeinen Bildern abzieht? Zieht man bei Courbet alles Banale ab, bleibt ein Rieſe übrig. Courbet wurde von ſeinem ungezügelten Temperament in alle Richtungen getrieben, auch dahin, wo Millet ſtand, aber es iſt nur eine Seite von vielen, und er beherrſchte ſie, ſobald er wollte. Millet war immer derſelbe und ſchwankte, ſobald er von der engen Bahn wich. Er übertrug eine ſchöne Formel auf viele Dinge; ſeine Bilder unterſcheiden ſich untereinander mehr durch die Symbolik als durch das maleriſche Mittel, das er von den Alten nahm, und, ohne es weiter zu bilden, reduzierte. Er iſt daher in einem viel konventionelleren Sinne monumental als ſein Landsmann. In einem weſentlich ſchwächeren, ſowohl quantitativ wie qualitativ beſchränkteren, muß man hinzufügen. Er hat nie ohne empfindliche Einbuße verſucht, die anſpruchsloſe Kunſt ſeiner kleinen Bilder in großen Maßſtab zu übertragen. Der „Angelus" ſteht unter jedem mäßigen Bilde Courbets, und der räumlich größte Verſuch Millets einer weit ſichtbaren Monumentalwirkung, das Rieſenbild „Hagar und Ismael" im Mesdag-Muſeum des Haags, iſt entſetzlich verunglückt. Es fehlt hier und in vielen anderen Bildern Millets das ſchlechterdings Weſentliche, die Malerei. Damit deckt ſich, daß Millet mit der linearen Zeichnung einen ſehr großen Teil ſeines Weſens zu äußern vermochte, während Courbet ohne Farbe und Pinſel ein Menſch ohne Glieder geweſen wäre. Von dem „Begräbnis", geſchweige von den ſpäteren Werken, könnte auch die genialſte Kohlenzeichnung keinen Begriff geben. Sie ſind ihrer ganzen, höchſt komplexen Natur nach nur als Malerei möglich. Dieſer Unterſchied könnte nur gewerblicher Art, Millet ebenſo großer Zeichner wie Courbet Maler ſein. Das glaubte van Gogh, der das Mittel beſaß, Millet zu vollenden und ohne deſſen Zutat Millet kaum noch zu denken iſt. Gerade das aber, was van Gogh den Zeichnungen Millets nicht nur in ſeinen Gemälden, ſondern vor allem in ſeinen Zeichnungen hinzufügte, der weiter wirkende Rhythmus, iſt Courbets edelſter Beſitz. Der Stil in Millet, ob mit dem Bleiſtift oder dem Pinſel hervorgebracht, iſt feſter als Millet ſelbſt, und darin liegt die Beſchränkung. Der Künſtler behielt nichts außer einer einſeitigen Form übrig, die ſein Weſen wohl auslöſt, gleichzeitig aber auch vollkommen erſchöpft, ſo vollkommen, daß man es wie einen Lehrſatz oder ein abgeſchloſſenes Rechenexempel mit fortträgt. Seine Form wächſt nicht weiter. Millet iſt fertig, ſobald er das erſtemal die ihm angepaßte Form trifft, und ſpielt nachher mehr die Stelle eines Handwerkers ſeiner Erfindung als die eines Schöpfers. Courbet dagegen iſt mit keinem Werke vollkommen zu identifizieren. Er erfindet, bis er abtritt. D. h., der Unterſchied zwiſchen Courbet und Millet deckt ſich mit dem Unterſchied zwiſchen Genie und Talent, auch wenn zugegeben werden muß, daß Millet den Begriff Talent in ungemein reichem Maße ausfüllt, während Courbet ſehr viele Forderungen an das Genie ſchuldig bleibt. Millet verſuchte den Mangel durch einen ſehr menſchlichen Gedanken zu erſetzen, und der Erſatz hat ihm nach dem Tode eine Herde ſentimentaler Anhänger und Nachfolger gebracht. Courbet hat man aus dem Verzicht auf die gleiche Hilfe unberechtigte Vorwürfe gemacht. Millet trug in die Atmosphäre der

Holländer und Spanier ſtarke Linien hinein, Courbet trachtete, plaſtiſche Körper hineinzuſtellen, d. h. die Reſultate der alten Kunſt mit denen der neuen zu vereinen. Bei der Vehemenz, mit der er vorging, mußte er dabei auf ſchlechterdings unrealiſierbare Aufgaben geraten. Hier liegt das Problematiſche ſeiner Kunſt. Als Landſchafter war er durchaus Flächenmaler, identifizierte ſich zuerſt mit Velasquez, machte die Landſchaft dann immer mächtiger an Ton und Farbe, malte ſie mit einem von keiner Reflexion gehemmten Temperament, wie Hals ſeine Menſchen malte: nur Materie, nur Farbe und Pinſel, nur Fläche. Das genügte ihm nicht. Seine Rhetorik verlangte eine Perſonifikation; nicht die des Genrebildes, dafür war er zu durchdrungen von den alten Meiſtern und zu ehrlich; aber mindeſtens die bedeutſame Gegenwart des Menſchen und des Tieres in der Landſchaft. Da er nun von Jugend auf dem Menſchen als fachlicher Porträtiſt gegenüberſtand, mußte bei der Kombination beider Gebiete um ſo leichter eine Differenz entſtehen, als ſich beide Stoffe nicht in der ihm geeignet ſcheinenden Weiſe vereint in der Natur fanden. In dem Begräbnis tritt dieſe Differenz noch nicht hervor. Ein glücklicher Einfall: Format und Farbe halfen, nicht ohne daß das vermittelnde Schwarz die Löſung übereilte. Courbet ſah die verheerende Rolle des Aſphalts und war allen Kompromiſſen zu abgeneigt, um ſich mit ſolchen Notbehelfen zu begnügen. Sobald er aber an den Erſatz durch ſolidere Farben heranging, oder verſuchte, den Schatten wirkſam zu machen, mußte das Problem in aller Schärfe hervortreten. Dies geſchah schon ganz deutlich 1851, in den „Demoiſelles de Village“. Courbet malte Landſchaft und Figuren getrennt, jedes in ſeiner Art unübertrefflich. Die Landſchaft, die belebte Kuliſſe des „Enterrement“ wäre ohne die Figuren ein wunderbares Meiſterwerk: die Figuren, die drei reizenden Frauen mit der kleinen Hirtin, ohne die Landſchaft eine köſtliche Gruppe. Beide Dinge in demſelben Rahmen wirken wie von zwei verſchiedenen Menſchen gemacht, und ihre Zuſammenſtellung ſchadet. Wir haben über dieſe Methode Courbets keinen geringeren Richter als Delacroix, der die „Baigneuses“ des Salons von 1853[14] einer ſcharfen, aber nicht ungerechtfertigten Kritik unterwarf. Nicht nur der Mangel an pſychologiſchen Beziehungen zwiſchen den beiden nackten Geſtalten, daß „die Geſte nichts ausdrückte“, ſtieß ihn ab; auch das unmaleriſche Verhältnis der Figuren zu ihrer Umgebung. Eben dieſe mangelhafte Verbindung ſchien ihm Beweis für mangelhaftes Denken. Delacroix bewies das Recht ſeiner Anſchauung mit der Tatſache, daß er vorher im Atelier Courbets Skizze zu der Landſchaft geſehen hatte. Dieſe fand er auf dem Gemälde vergrößert, und die beiden badenden Frauen waren von außen her dazugekommen; ein Verfahren, das auf dieſem Bilde noch greller als auf den „Demoiselles de Village“ hervortritt, und das niemandem mehr als Delacroix, dem Schöpfer der flüſſigſten Malerei, mißfallen mußte. Ebenſo beurteilte er die „Lutteurs“ und die „Fileuse“ desſelben Salons. Von den erſten meinte er, der Hintergrund töte die beiden Figuren, man müßte mehr als drei Fuß rundherum wegſchneiden, und traf damit nur einen Teil der ſchweren Einwände gegen dieſes erquälte Bild[15]. An der „Fileuse“ lobte er begeiſtert den Spinnrocken und fand die Figur der Schlafenden anerkennenswert, tadelte aber die Schwere des Kleides und des Seſſels. Dieſe letzte Kritik erſcheint uns heute, wenn wir im Muſeum von Montpellier vor dem Bilde ſtehen, etwas übertrieben. Mag ſein, daß die Zeit die Differenzen verwiſcht hat, für die Delacroix ſo empfindlich war.

Sehr fein bemerkt Delacroix bei dieſer Gelegenheit, daß der Zuſammenhang der Hauptſache mit den Nebenſachen den meiſten großen Malern der Vergangenheit abgehe, und berührt damit den ſpringenden Punkt, der die moderne Kunſt von der alten ſcheidet. Denn ſicher beſteht die ganze

Entwicklung der Kunſt in einer beſtändigen Modifikation dieſes Zuſammenhangs. Man denke daran, wie anders die Primitiven und die Maler des 17. Jahrhunderts den Zuſammenhang ſuchten. Bei den Flächendekorateuren der frühchriſtlichen Kunſt wurden die Dinge durch Schriftzüge verbunden. Dieſe Verbindung löſt ſich bei den Primitiven durch die Eroberung der Perſpektive und der Plaſtizität, und daraus entſtehen mit der Zeit zwei Künſte aus einer, je nachdem, wie in der lateiniſchen Kultur, das Ornament, oder, wie in der nordiſchen, Ausdruck und räumliche Erſcheinung überwiegen. Rembrandt vollbringt die Konzentration der Erſcheinung im Raum, Rubens ſucht die Fläche zurückzugewinnen, ohne den Ausdruck zu opfern. Dieſe Vereinigung wird das große Problem der Kunſt des 19. Jahrhunderts. Sie gelingt in idealer Vollkommenheit einem einzigen: Delacroix. Mit Courbet, dem Naturkind des Nordens, beginnt das Problematiſche der modernen Kunſt.

Gewiß hat Delacroix Recht. Courbet vernachläſſigt in dieſer Phaſe den maleriſchen Zuſammenhang der Teile und büßt Vorteile ein, die er vorher in reichſtem Maße beſaß. Gewann er nichts mit dem Verluſt? Wenn der Gewinn in dieſem und jenem Bilde nicht den Verluſt ausgleicht, iſt nicht etwa in dieſer Phaſe ſeiner Tätigkeit eine Tendenz wirkſam, die zu dem Ausgleich führen könnte? Der Zuſammenhang der Teile allein bedeutet nichts. Wir ſehen im 17., 18. und 19. Jahrhundert ganze Scharen von Dekorateuren dieſes Geſetz ſpielend erfüllen, während die Kunſt degeneriert, ja wir bemerken den Niedergang gerade in der wohlfeilen konventionellen denkfaulen Methode, mit der man den Zuſammenhang erreicht. Erſt die Widerſtände, die ſich dem Zuſammenfaſſen entgegenſtellen, Perſpektive, Leibhaftigkeit, Plaſtik und alle anderen das Leben der Einzelheit fördernde Momente, machen den Wert der Überwindung.

So könnte man ſich den Gedankengang Courbets vorſtellen. Dem Sucher ging die Überwindung zu ſchnell und er baute ſich Steine, grobe Klötze in den Weg. So ein Klotz waren die „Cribleuses de blé“, das Hauptwerk des Jahres 54, heute im Muſeum von Nantes.

Man möchte gern ein Urteil Delacroix' über dieſes merkwürdige Interieur. Auch was Ingres dazu geſagt haben mag, wäre wiſſenswert. Auf der Weltausſtellung von 1900 ſtand man davor wie vor einem vorſintflutlichen Rätſel, dem eine Äußerlichkeit zufällige Beziehung zur Gegenwart gibt. Im Plaſtiſchen der Malerei iſt Courbet kaum weiter gegangen, und man begreift vor dieſem Bilde leicht, daß ſein Autor eines Tages zur Bildhauerei greifen mußte. Es iſt das Plaſtiſche ohne Klaſſizismus, gehört zu der Art der großen alten Stilloſen des Nordens, in denen alles Natur, nicht Konvenienz ſcheint und nur die rückſichtsloſe Offenheit gebietet. Das Zimmer iſt faſt luftleer, nur von Formen gefüllt, aber dieſe ſind ſo ſicher getroffen, daß durch ihre ſcheinbar willkürliche Lage jeder Winkel des Raumes gleichſam nach allen Dimenſionen fixiert wird. Das kniende Mädchen, das das Sieb ſchüttelt — About nannte es indezent —, iſt ein ebenſolches Wunder der Verkürzung wie, in einer anderen Ordnung der Dinge, die Sibyllen Michelangelos. Von einem maleriſchen Zuſammenhang der Einzelheiten iſt keine Rede; der Junge, der in den Getreidekaſten ſchaut, iſt ein Spiel — beinahe ein Kunſtſtück — für ſich. In der Gruppe der beiden Mädchen ergeben die Formen einen unbeſchreiblichen Reichtum von Arabesken; die modellierte Arabeske im Gegenſatz zu der linearen der Alten. Immerhin verſucht die Koloriſtik, die Maſſen zu binden. Das Schwarz, das in der Frühzeit Bindemittel war, iſt einem Blond gewichen, mit dem das Grau und Roſa der Kleider zuſammenklingt, als hätte Velasquez die faſt unwirtliche Sachlichkeit gemildert.

Das Rieſengemälde des Jahres 1855, das „Atelier“, iſt wie ein Ruhepunkt, eine Sammlung. Die fünf Jahre zwiſchen „Begräbnis“ und „Atelier“ ſind keine durchaus entſcheidende Epoche, die ſtärkſte Entwicklung hebt erſt ſpäter an, doch ahnt man ſchon, wohin die Reiſe geht, gehen könnte. Freilich, wer fände ſich in dieſem Chaos von Abſichten, die in einem Jahr gehegt, im nächſten weggelegt, zehn Jahre darauf fortgeſetzt werden und dabei in jedem Augenblick, wo ſie in Erſcheinung treten, bedeutende Werke hervorbringen, mit Sicherheit zurecht! Es ſcheint faſt, daß ſich Courbet gegen ſeine eigene Entwicklung ſträubte, um nicht den Teil ſeiner Meiſterlichkeit zu opfern, an deſſen Stelle das Neue zu treten vermochte. Man kann in vielen gleichzeitigen Gemälden heterogene Anſchauungen nachweiſen. Unmittelbar nach den „Cribleuses“, dem ſtärkſten Argument für das Plaſtiſche ſeiner Kunſt, entſteht mit dem „Atelier“ das weichſte, tonreichſte ſeiner Werke, die Rekapitulation aller Dinge, die den Nachkommen der Spanier beſchäftigen. Er drückte das in ſeiner Art aus, indem er dem Titel im Katalog den pompöſen Satz hinzufügte: „allégorie réelle, déterminant une phase de sept années de ma vie artistique“; eine abſolute Wahrheit, denn wirklich haben wir im „Atelier“ den künſtleriſchen Extrakt eines Teils ſeines Weſens und Lebens. Das Fatale daran lag wiederum nur in dem Umſtand, daß die Formulierung vom Autor ſelbſt herrührte. Natürlich lachte das Publikum, und die Kritiker hielten ſich an die Allegorie, glaubten mit Recht oder Unrecht, Courbet habe damit nur wieder ſeinen Sozialismus anrufen wollen, weil ſich auf dem Bilde alle möglichen Zeitgenoſſen, die Beziehungen zu ihm hatten, und verſchiedene Klaſſentypen um die Staffelei gruppierten[16].

Das Gemälde wurde refüſiert und damit wies man, wie Delacroix ſagte, eins der merkwürdigſten Stücke der Zeit zurück. Freilich, fügt Delacroix hinzu, gehörte Courbet nicht zu den Leuten, die ſich mit ſolchen Kleinigkeiten abſchrecken laſſen. Heute iſt die Bedeutung des Gegenſtandes, der den Zeitgenoſſen Ärgernis bereitete, verſchwunden. Wir kennen nicht die Leute, die in dem Bilde konterfeit wurden, noch kümmert uns ihre Beziehung zu dem Künſtler. Wir haben eine Dekoration wunderbarer Art vor uns.

Diesmal wird der Zuſammenhang erreicht, und zwar mit keineswegs billigen konventionellen Mitteln. Das Dekorative entſteht nicht auf Koſten irgendeines Details, iſt kein gefälliger Rhythmus, den man mit ein paar Beziehungen zur Natur füttert. Eine unüberſehbare Fülle von Menſchen, Stoffen, Dingen ſind in dem Raume, einem Raume von faſt täuſchender Realität. Hier merkt man die Frucht der Bemühungen des Plaſtikers, und trotzdem ebnet ſich alles zur ſchönbewegten Fläche. Das „Atelier“ iſt das lyriſche Pendant zum „Begräbnis“. „Ich konnte mich von dem Anblick nicht losreißen“, notiert Delacroix, der eine Stunde allein in der Baracke vor dem refüſierten Bilde war, während ſich die Menge in den Sälen der Ausſtellung drängte. Der Fortſchritt ſei enorm, trotzdem habe ihm dieſes Bild erſt die volle Bewunderung für das „Begräbnis“ erſchloſſen. In dieſem ſei die Kompoſition beſſer gelöſt; in dem Atelier ſtänden die Menſchen zu gedrängt. — Aber gleich nach dieſem Einwand verliert er ſich wieder in Bewunderung: das Räumliche, die Luft, die Details des nackten Modells, der Frau vorn in dem Schal, und findet ſchließlich als einzigen Fehler nur den zu wirklichen Himmel der Landſchaft auf der Staffelei[17]. Auch den hätte er in der nächſten Stunde gebilligt. So ſieht man auch heute mit Augen gewöhnlicher Sterblicher das Bild, nachdem die Spanne zweier Generationen den Vorſprung genialer Erkenntnis ausgeglichen hat. Auch heute noch zittert der Blick, wenn er die beiden äußerſten Seiten des Gemäldes ſtreift, zuckt in die äußerſten Winkel,

wird von dem koloſſalen Zentrum mit dem Maler neben der göttlichen nackten Geſtalt gefeſſelt. Es gibt anfangs drei, vier Bilder in dem Bild, und es dauert eine Weile, bis der Rhythmus ſchwingt. Dann ſchwingt er um ſo gewaltiger und man genießt das zuckende Zögern, das voran ging wie überſtandene Gefahr. Es dauert für manchen Betrachter lange, bis das Fremdartige der linken Hälfte, das Heterogene dieſer Zuſammenſtellung überwunden wird. Niſtet nicht auch Dunkles, Häßliches in den Winkeln? Und nach wenigen Augenblicken, auch wenn man von abſtoßendſten Details überzeugt wäre, wächſt von überall her lichte Grazie, Lieblichkeit, Lyrik, ein nicht zu beſiegender Eindruck gelaſſener Heiterkeit, und man genießt die vorangegangene Viſion aus abſtoßenden Details wie Würze. Natürlich iſt die Kompoſition des „Begräbniſſes“ überſichtlicher, aber auch primitiver, und ebenſo bleibt das erreichte Symbol verhältnismäßig derb. Das Leben bei einem Begräbnis, die Größe einer Menge, die ſtill hält, alles ſehr ſchön, wie es da vor uns ſteht; man kannte nichts beſſeres. Jetzt dünkt es uns ein wenig zu eindeutig, zu begrenzt. Eine Architektur, während das „Atelier“ dem Bereich der Muſik näher ſcheint. Hier überwindet der Rhythmus ganz andere aufgeſtapelte Klötze. Wie ein Strom zwiſchen Ufern, die ſich zuweilen, von Felſen geſäumt, verengen, zuweilen weit in flaches Gelände dehnen, fließt das Bild ins Auge des Betrachters und ſchenkt ihm ein Lächeln. Es gibt ein ähnliches Detail: die Frau in dem Schal rechts vorne, die Delacroix gefiel. So etwa, nur derber, iſt das ganze Begräbnis. Hier iſt dieſes Detail ein winziges Teil der Klaviatur, ein Punkt im Vordergrund. Neben den zahlloſen Plänen dieſes Raumes erſcheint das „Begräbnis“ trotz der Landſchaft faſt wie ein flaches Relief ohne Tiefe. Die ganze Kompoſition iſt trotz aller Kühlheit viel leichter, lockerer konſtruiert; ein in die Tiefe gehender Halbkreis ſtatt der Front des „Begräbniſſes“. Wo ſich in dieſem die koloſſale Felſenlinie ausdehnt, ſchließt die Atelierwand mit den maleriſchen Bilderflecken in warmem Velasquez-Ton die Szene. Das Zentrum iſt der Maler in tiefgrauer Jacke mit dem ſchönen Profil vor dem ſtillen Bild — einer braunen Baumlandſchaft mit blauem Himmel — eng verbunden mit dem nackten, helleniſch profilierten Modell, deſſen Fleich, in natürlichem, rötlichgrauem Ton, das Gemälde mild beleuchtet. Der Junge zur Linken des Malers iſt die lebendigſte Stelle, konzentriertes Grau mit ſtark leuchtendem Fleiſch; eine Reminiszenz des köſtlichen Chorknaben auf dem „Begräbnis“, aber von wärmerer, ſchlichterer Natur. Der Stoff auf dem Boden neben dem nackten Modell bringt den Roſaton des Velasquez. Von dieſem reichen Zentrum entweicht die Farbe in alle Winkel des großen Saals. Es iſt das Verfahren, das Velasquez in ſeinen Einzelporträts der Infantin anwandte, auf das Monumentale übertragen. Was in den Bildern des Spaniers das Geſicht iſt, wird hier zur Gruppe in der Mitte; die phantaſtiſche Coiffure iſt hier das Rankenwerk der grotesken Nebenfiguren, und noch im Dunkel ſpielen ergänzende Formen. Courbet profitiert nicht von dem gefälligen Schatten des Velasquez. Er bleibt immer körnig, ſimuliert nicht die Form, ſondern malt ſie, fingiert nicht mit ihr die Greifbarkeit, ſondern bleibt im Spiel. Sein ruheloſes Können ſchafft überall Variationen mit Menſchen und Dingen, die immer noch in ſich ſelbſt vollkommen ſachlich ſind und den Organismus des Ganzen mit kaum wahrnehmbaren Organen vermitteln. Wo andere ſich nach reichlicher Anſtrengung mit ein paar gefälligen Strichen begnügen würden, um die äußerſten Grenzen des Bildes anzudeuten, malt Courbet naturgetreue Porträts. Das „Atelier“ ſteht von allen Werken Courbets Velasquez am nächſten und übertrifft Velasquez in der Eigenſchaft, die man am wenigſten nach der Übereinkunft dem Mann von Ornans zutraut und in der nach der Übereinkunft der ſpaniſche Meiſter unerreicht

war. Es ist die wesentlichste Eigenschaft des Künstlers: Gesittung. Der, dem es gelingt, Velasquez ohne die Brille der Übereinkunft zu betrachten, findet in seinen Bildern viel Details von reizvoller Farbe, nie ein organisiertes Ganzes, während gerade Gegenstand und Palette der Werke den Zusammenschluß zu einheitlichen Wirkungen sehr nahe legen. Die lückenhafte Empfindung läßt Löcher im Rhythmus, die ein geschickter Dekorateur nachträglich schlecht und recht zusammenflickt. Courbet erreicht selbst in diesem Riesenformat vollkommene Harmonie der Bewegung trotz einer verhältnismäßig bescheidenen Palette und trotz der vielen begrifflich ungemein disparaten Einzelheiten. Unkontrollierbare Einfälle trieben Courbet zu dem Bilde. Vielleicht Eitelkeit, Manie eines dilettantischen Politikus — was wissen wir davon! Der Maler wurde damit fertig. Ein geistesstarker Künstler hat das Riesenwerk zu Ende gedacht. Der Kunstfreund, der die Noblesse eines Werkes nicht nach dem Rang und dem Kleid der dargestellten Personen, sondern nach der Kraft und der Reinheit des schöpferischen Impulses mißt, wird nicht zögern, dieses Werk des Proleten von Ornans über die Meninas zu stellen, mit denen man es am ersten vergleichen könnte. Da, wo in den Meninas Velasquez aufhört, auf dem Höhepunkt des Interesses am Sonderfall des Gegenstandes, den die Virtuosität des Malers mit allen Mitteln hervorhebt, da beginnt Courbet, indem er das Seltsame der Handlung mit allen Mitteln überwindet und sein Bild und sich der Verallgemeinerung unterwirft. Man muß sich solcher Leistungen Courbets erinnern, um die zahlreichen Banalitäten seiner ungezügelten Produktion ertragen zu können. Das Gemälde genoß bis zum Kriege in der Sammlung Desfossés einen nur selten unseren Bildwerken gegönnten Vorzug. Ihm zuliebe hatte sich die Begeisterung eines Kunstfreundes zu einer königlichen Tat entschlossen, und ihm einen eigenen Raum geweiht. Ein riesiger Oberlichtsaal von prachtvollen Verhältnissen und mit denkbar größtem Prunk ausgestattet. Schwere goldene Architektur wechselte mit regelmäßigen Feldern vieler Gobelins, die das Auge an eine graublaue Basis gewöhnten. Am Kopf des Saals, die ganze Breite einnehmend, war das Gemälde in große goldene Pilaster eingelassen[18]. Der Eindruck lieferte einen Beweis einzig in seiner Art, daß dieser vielgeschmähte Realismus, dessen Daseinswert man zuweilen auf unwesentliche Wahrheitsbestätigungen beschränkt glaubte, mit der größten Kunst, die je die Kirchen und Paläste schmückte, in Konkurrenz zu treten vermag; daß es nicht zwei Künste gibt, eine monumentale und eine andere, sondern nur eine von verschiedenen Graden. Kein Primitiver hätte hier besser gewirkt. Dachte man sich den „Frühling" Botticellis an die Stelle, oder das Altarwerk eines alten rheinischen Künstlers, so wäre die Wirkung zweifellos stärker gewesen infolge des sichtbareren Ausdrucks der architektonischen Linien, und um so überraschender, je weniger sich der Betrachter in diesen Linien wiederzufinden vermochte. Daß die Fremdheit im Werke des Modernen vermißt wird, kann nicht als Mangel gelten. Jeder Lebendige wird es als Vorzug preisen. Und daß die Kraft hier kleiner sein soll, sagt nur der Hang zu jener Fremdheit und die Ungeduld des ersten Augenblicks, die sich stilleren Wirkungen entzieht. Der Saal gab mir unerschütterliches Vertrauen in unsere Kunst und bestätigte die geheime Abwehr gegen alles, was nicht dem natürlichen Instinkt der Persönlichkeit entspringt. Ich kam, als ich zum letztenmal in dem Saal war, gerade von der Ausstellung der Primitiven in Düsseldorf. Unser bewegliches Dasein beschert uns Empfindungen, von denen sich unsere Großväter in der Postkutsche nichts träumen ließen. Der Gegensatz war schwer erträglich, wenn ich vor dem rosigen Blond unseres Zeitgenossen an das schaurige Altarstück des alten Niederrheinländers dachte, eines der wilden Kerle auf der

Düſſeldorfer Ausſtellung, über den man ſich tags zuvor erbaut hatte. Und ich empfand auf einmal einen leiſen Widerwillen, weniger vor jener primitiven Kunſt, als vor dem Grad von Lüge der eigenen uneingeſtandenen Schwäche, die ſich vor keiner Stärke zu retten weiß, vor unſerer allzubeweglichen Rundreiſeempfindung.

Die Reiſe iſt gering, wenn man vor dem „Atelier" an Rubens, Rembrandt und die Spanier denkt. Ja, dieſe Beziehung ſtellt ſich wie natürliche Ergänzung der Eindrücke des Bildes ein. Man vergleicht nicht mit Velasquez, um den Einen zu erhöhen und den Anderen zu erniedrigen, ſondern weil verſchieden interpretierte, gemeinſame Ideen notwendige Annäherungen bringen, die uns erlauben, das Bild in unſere Erfahrung zu rücken. Auch zwiſchen Rubens, Rembrandt, den Spaniern und uns liegen Jahrhunderte. Doch ſind ſie uns ganz unverhältnismäßig näher als die Primitiven. In abermals dreihundert Jahren, wenn die wirkliche Zeitdifferenz zwiſchen den Meiſtern des 17. Jahrhunderts und den Primitiven noch viel geringer erſcheint, wird ihre Art der Welt nicht fremder geworden ſein, vorausgeſetzt freilich, daß dann noch immer eine Welt exiſtiert, die an das Prinzip von der Erhaltung des Geiſtes glaubt. (Man darf ſich von dem gegenwärtigen Chaos nicht beirren laſſen.) Und in tauſend Jahren wird es nicht anders ſein, und dann wird das „Atelier" den „Meninas" ſo nahe rücken, daß man vergißt, welches der beiden Bilder das zeitlich urſprünglichere war. Man wird die Meiſter des 17. und die Meiſter des 19. Jahrhunderts in einer Werkſtatt ſo zuſammen ſehen, wie wir früher die Griechen verſchiedener Zeiten zu erblicken meinten, und dieſe gemeinſame Stätte wird den empfindenden Menſchen, die dann leben, ein Hellas ſein. Woraus gewinnen wir das Recht zu ſolcher Zuverſicht? Iſt ſie nur geſteigerter Autoritätsglauben, oder beruht ſie auf objektiven Tatſachen? Das heißt ſo viel: iſt die Kunſt unſerer großen Meiſter unſterblich? Der Rheinländer oder Weſtfale in Düſſeldorf ſchlug mit ſeinen grimmigen Grotesken die Seele zu Boden. Man wäre damals unfähig geweſen, ſich an der warmen Modellierung des Courbetſchen Aktes zu freuen. Die Empfängnis befand ſich in einem anormalen Zuſtand, wie brutaliſiert von einem plötzlichen, faſt tieriſchen Inſtinkt. Ich weiß noch, daß mir der ſchöne Teint der Freundin, mit der ich vor dem Weſtfalen ſtand, weh tat, und ich mich nach noch kraſſeren Dingen ſehnte, als da gemalt waren. Kein ſchlechtes Bild. Wie wirkſam es noch nach 500 Jahren war, dafür zeugte meine Ergriffenheit. Nur wirkte es auf ganz andere, mindere Empfindungen als der Courbet. Dieſer war mir wie ein großes, menſchliches Geſicht meiner Zeit. Ich entrückte dem Tag nicht, ſondern kam ihm näher, kam mir ſelber näher, erkannte Dinge in mir, die mir notwendig ſchienen, legitimierte mich damit und meinen Inſtinkt. Der Primitive führte mich abſeits. Nicht was er darſtellte, entfernte mich — unſereinen ſchreckt keine Legende mehr —, ſondern wie er's machte: das wilde Eingekerbte, Eingebrannte ſeiner Inbrunſt, das tief Unterwürfige nicht ſeines Märtyrers, ſondern ſeiner eigenen Seele, das Hohnlachen nicht ſeiner Häſcher, ſondern ſeiner eigenen Empfindung. Nicht ſeine Legende, ſondern die Eindringlichkeit, mit der er ſie mir vorhielt, ſtieß mich ab. Er appellierte an arme Augen, tat ſo, als ſei ich fühllos, als müſſe er hundertmal mechaniſch wiederholen, was mich beim erſten Blick ergriff. War ſtets dasſelbe, ein finſterer, meinem Weſen fremder Vorgang, der durch die Starrheit ſeines unverrückbaren Blickes den meinen gebannt hielt.

Vor ſolchen Bildern betete man. Die Angſt brachte zur Gottheit. Und noch heute tut man nicht viel anders vor ihnen. Den Genuß umſchlingt ein unbewußt ſimuliertes Beten, das Stammeln von

Sinnen, die nicht mehr mit dem Geiſt verkehren: Hypnoſe. In anderen milderte ſich der Eindruck. Wir regten uns erleichtert bei dem Behagen Schongauers, empfanden wie einen Gruß die Milde des frommen Stelldicheins am Brunnen von Jan Joeſt, die Beſchaulichkeit Marmions ließ uns plaudern. Das Geſicht verliert die Starre. Stephan Lochner lächelt. Nicht etwa der ſanftere Vorgang, ſondern die Art, wie er dargeſtellt iſt; die leiſe Bewegtheit des Menſchen, der das malte, der ſich heute noch regt. Warum nennen wir das ſich Regende ebenſo Malerei wie das Starre? Man ſieht Lochner nie mit denſelben Augen; er lebt mit uns, ſeine tauſend Töne der einen Farbe geben immer neue Gebilde. Warum malt er nicht einfach blau oder rot wie der Primitive, ſondern bereitete ſich die Farbe erſt im Bilde, machte ſie zu etwas jenſeits vom Vorgang, zum zweiten eigentlichen Sakramente und zum Abbild ſeiner Eigenheit?

So gab es damals in Düſſeldorf noch tauſend andere Unterſchiede zwiſchen Menſchen und Zeiten. Der mächtigſte aber kam, wenn man zu dem oberen Stockwerk der Ausſtellung hinaufſtieg, wo gleich im erſten Saal der Cuyp hing und der Chriſt an der Säule von Rembrandt und das lachende Selbſtporträt der Sammlung Carſtanjen. Mit einemmal rückte alles andere auf ein tieferes Niveau und man kam ſich vor wie zur Freiheit emporgeſtiegen. Ein buntes Leben. Lachen tönte aus ernſten Rahmen, unterdrücktes Schluchzen aus heiteren Bildern. Alle ſprachen miteinander und ſprachen mit uns, und man erlaubte ſich beinahe, mit Rembrandt zu diskutieren. Das iſt Malerei. Das Malen fing an, als die Menſchen in der Kunſt anfingen, und die Hexenprozeſſe aufhörten, als man vor Bildern nicht mehr das Beten ſimulierte, ſondern die Seele in der Kunſt das Menſchentum umarmte.

Zu dieſer Kunſt gehört Courbets große Dekoration. Man hat für ſeine Art und die des Primitiven nur dasſelbe Wort: Monumental. Es ſchildert die geſteigerte Geiſtesart zweier verſchiedener Welten. In der einen muß man das Daſein vergeſſen, um genießen zu können, in der andern muß man genießen können, um ſich des Daſeins zu freuen.

Welche von den beiden höher ſteht — eine Entſcheidung, die, das Intereſſe des Liebhabers weit überſpringend, ſich an den tiefſten Impuls der Perſönlichkeit wendet — darüber kann nur im Zweifel ſein, wer den Umfang der Frage noch nicht erkannt hat.

Eher könnte man zweifeln, ob wir in beiden Fällen den Begriff Monumental nicht zu voreilig bei der Hand haben und ob er überhaupt ohne Zuhilfenahme der Antike und ihrer Geſetzmäßigkeit, alſo jenſeits des Weges, den Hans von Marées beſchritt, zugänglich werden kann. Dies iſt ein anderes Kapitel, das wir hier nicht aufrollen wollen.

G. Courbet

LE FAISEUR DE CHAIR

Der Einfluß der Töne des Velasquez erſcheint ebenſo deutlich in vielen anderen Werken derſelben Zeit, auch noch in dem „Rencontre“ oder „Bon jour, Monsieur Courbet“ derſelben Weltausſtellung von 1855, heute im Muſeum von Montpellier, mit dem der junge Meiſter ſeinen erſten Verehrer Bruyas verewigte. Aber gleichzeitig erhält ſich die ſtarke Modellierung. Auf dem „Rencontre“ erſcheinen die Profile der drei Geſtalten wie ausgeſchnitten vor dem hohen Horizont, zumal der prachtvolle Kopf des Malers mit dem viel verſpotteten „aſſyriſchen“ Profil; und dabei glaubt man ebenſo ſcharf alle anderen Ausdehnungen der Körper vor ſich zu haben. Beide Tendenzen ſind in den „Demoiselles au bord de la Seine“ von 1856, ſogar noch in dem 1863 entſtandenen Gruppenbild der Familie Proudhon deutlich, das heute im Petit Palais hängt. Wie die beiden Daten links auf dem „Proudhon“ und die Angaben des Katalogs der Courbet-Ausſtellung von 1882 berichten, malte der Künſtler den Freund aus dem Gedächtnis, wie dieſer ihm 1853, zwölf Jahre vorher, auf der Schwelle ſeines Hauſes ſitzend, erſchienen war. Dieſe, ein wahres Phänomen von Gedächtnis enthüllende Entſtehungsgeſchichte, wäre leichter begreiflich, wenn Courbet mit dem Bilde ein pſychologiſches Denkmal verſucht hätte, was zumal bei der Art ſeiner Beziehungen zu dem Philoſophen nahe lag. In Wirklichkeit iſt das Bild treuſte Sachlichkeit und ein rein formales, faſt mathematiſches Problem. Die Beibehaltung des Plaſtiſchen in der Verkürzung der Hauptperſon geht ſehr weit. Dabei die verblüffendſte Wahrſcheinlichkeit und Sachlichkeit aller Details. Die blauen Hoſen, der weißgraue Kittel ſind in jeder Falte exakt, aber der Rhythmus wird mit dieſem Klotz nicht mehr fertig. Der Künſtler malte ſich feſt, fixierte den Körper zu genau, als daß es noch gelingen konnte, das unentbehrlich Bewegliche zu behalten. Auch das gedrückte Format ſchadet und der Mangel des Zuſammenhangs mit der Gruppe auf der rechten Seite. Die Kinder, in Momentpoſen, ſind ein Bild für ſich von raffiniertem Kolorit; ein Reſedaton in den Kleidern, durchleuchtet von dem jungen Fleiſch in zarteſtem Roſa; eine ſcheinbar ſchwimmende Malerei von vollendeter Meiſterſchaft. Sie verging vor dem ſtrengen Auge der Kritik. Selbſt halbe Anhänger wie Bürger ſchimpften, und noch heute gilt das Werk des „mangelnden Geiſtes“ wegen für mäßig. In der 1896 erſchienenen Biographie von Eſtignard, freilich ungefähr der ſchlimmſten Arbeit, die über den Maler verbrochen wurde, wird das Bild mit erſtaunlicher Sicherheit wie die kindlichſte Stümperei behandelt[19].

Die Fehler in den „Demoiselles au bord de la Seine“, dem „Proudhon“ und vielen verwandten Werken ſpringen in die Augen. Daß ſolche Bilder daneben koſtbare Dinge enthalten, daß ihre ganze Art das Aburteilen nach einem von jedem mittelmäßigen Maler erfüllten Kriterium nicht zuließ, daß es ungeheuer leicht geweſen wäre, den Cribleuses oder Demoiselles beſchaulichere Poſen zu geben, den Proudhon ohne die Kinder oder die Kinder ohne Proudhon zu malen, entging den Geſtrengen.

Courbet fehlte ein Stück Harmonie, das laſſen ſolche Werke nicht verkennen; nur darf man nicht überſehen, daß die Aufgaben, die ſich dieſer Menſch ausſuchte, keine gewöhnlichen waren. Der unerbittliche Vorwurf gegen ihn gehört in die Kategorie der Tadel, die man Michelangelo Jahrhunderte nachzureden wagte, und bei denen ein anmutiger Knabe beſſer wegkam, als das größte Genie der Menſchheit. Menſchen, die auf den Grund ihrer Möglichkeiten zu gehen ſuchen, müſſen Fragmente zeigen. Der Mangel iſt Folge ihres Reichtums, ihres ganz aufs Produktive geſtimmten Weſens, ihres Haſſes auf jeden Kompromiß. Was ihnen fehlt, beſorgen die Nachkommen, die ſich um ſolche Genies ſammeln wie die Jünger um den Chriſt, und das ihrige tun, das Gold in Münze zu prägen.

In Wirklichkeit war der Vorwurf artiſtiſcher Art nur ein Vorwand, hinter dem ſich die Abneigung gegen ganz andere Seiten Courbets verſteckte. Nicht daß ſeine Mathematik an gewiſſe Grenzen ſtieß, empörte das Publikum, nicht die Art ſeiner Rechnung, ſondern daß er überhaupt rechnete. Was man ihm vorwarf, war das Gegenteil der Kritik, die man formulierte. Nicht die Parteinahme für das, was für häßlich galt, nahm man ihm übel, ſondern ſeine verſteckte, kaltſchnäuzige Unabhängigkeit. Man ſchrie nicht weniger vor ſeinen Einzelfiguren, wo der Tadel ſelbſt die relative Berechtigung verlor, vor ſeinen Einzelporträts oder ſeinen Schilderungen nackten Fleiſches, ja, die waren vielleicht die verhaßteſten Werke. Dieſem Haß gab Courbets Entwicklung in den ſechziger Jahren die denkbar größte Nahrung. Als Sozialiſt, als der er — wir ſahen mit welchem Rechte — während der fünfziger Jahre der Menge erſchien, wurde er harmloſer genommen. Man diskutierte ſeine vermeintliche Philoſophie und fand darin möglicherweiſe ein Füllſel leerer Stunden, den Reiz des Kontraſtes zur luſtigen Zeit des zweiten Kaiſerreiches. Nachdem Courbet ſein auf die „reelle Allegorie“ zielendes Gelüſt befriedigt und genug revolutionäre Dinge gemacht hatte, malte er nur noch und wurde Revolutionär in einem Sinne, für den dem rechten Bourgeois alle Begriffe fehlten. Die Neuerung ſteckt namentlich in den Landſchaften. Schon in den fünfziger Jahren hebt die große Serie der Wald- und Jagdbilder an. Im Muſeum von Marſeille hängt ein Hirſch aus 1853. Vier Jahre darauf entſtand die Jagdſzene „La Curée“ mit dem am Baum hängenden Wild, dem Jäger, dem blaſenden Treiber und den beiden Hunden. In die ſechziger Jahre fallen die berühmteſten Waldbilder. Auch das große Bild des Kölner Muſeums iſt darunter, das aus zwei Stücken zuſammengeſetzt wurde und deſſen Kompoſition die Zweiteilung — übrigens zwei wunderbare Teile — nicht überwunden hat. Am Schluß der Reihe ſteht das merkwürdige „Hallali“ mit dem verendeten Wild und dem Reiter, im Muſeum von Beſançon; der dramatiſche Schluß einer Treibjagd in leuchtender Schneelandſchaft, das letzte große Figurenbild. Noch einmal ein rieſiges Format, die Apotheoſe dieſer Seite des Unerſchöpflichen.

In dieſer Periode von 1853 bis Ende der ſechziger Jahre entwickelt Courbet ſeine Landſchaft. „Le Mirage“, die große Teichlandſchaft aus 1855 [20], zeigt bei all ihrer lyriſchen, faſt corothaften Schönheit, eine gewiſſe Zahmheit der Behandlung. Die „Curée“ ſcheint, mit dem „Hallali“ verglichen, trotz großer Reize in der Modellierung hart und ſtumpf; Hunde, Menſchen und Bäume ſind gewiſſenhaft detailliert, aber bleiben iſoliert, der Wald wirkt nüchtern, man zählt die Bäume. Welche Maſſe von Schönheit trotzdem in dem Bilde ſteckt, kann man an dem Gemälde des Mesdag-Muſeums ſehen, das ein Hauptdetail der „Curée“ darſtellt. Courbet, der vielleicht ſelbſt die unökonomiſche Verſchwendung merkte, nahm das tote Reh faſt ungeändert heraus und machte daraus eins ſeiner

herrlichſten Bilder[21]. Hier fließt das Grün des Waldes um das prachtvolle Braun der Stämme. Das hängende Tier im Vordergrund degradiert dasſelbe Braun in allen Tonarten. So umhüllt die koſtbarſte Tonmalerei die gewaltige Plaſtik der Erſcheinung und treibt zu einer geradezu einzigen Wirkung. Nicht nur im Mesdag-Muſeum, wo es nicht an ſchönen, zeitgenöſſiſchen Bildern fehlt, behauptet dieſes Werk einen Ehrenplatz. Man möchte es im Mauritshuis ſehen, an der Seite der beſten alten Holländer. Ich glaube nicht, daß es vor irgendeinem der Glorreichen zurückſtände. Der Vergleich ließe ſich ohne alle konditionellen Erwägungen vornehmen. Man braucht nicht, wie bei ſo vielen Modernen, Reſerven irgendwelcher Art zu machen und darauf hinzuweiſen, daß unſere Zeitgenoſſen anderen Idealen dienen, als die alten Leute. Das Bild iſt ganz genau ſo gemalt, wie ein alter Holländer. Beim Abtaſten mit der Hand findet man nicht eine unebene Stelle. Ganz ſo geht es dem Abtaſten des Auges. Es gleitet geſchmeidig über die große Fläche und ſättigt ſich an allen Teilen, ohne irgendwo haften zu müſſen. Die Schönheit des Materials, die man, ganz abgeſehen von dem Kunſtgehalt, bei alten Meiſtern als eine beſondere, ſagen wir, kunſtgewerbliche Gabe noch mitgeſchenkt bekommt, hat Courbet hier und in vielen anderen Werken gleichfalls dazu gegeben. Wir haben uns gewöhnt, von dieſem Vorzug abzuſehen, und gerade Courbet, der ſpäter mit Vorliebe das Palettemeſſer verwendete, hat uns dabei geleitet. Der Vorzug iſt in der Tat nicht entſcheidend, war es ſchon nicht mehr, als der ältere Rembrandt ſeine Flächen zu ſchmieden begann, und wurde zugunſten anderer wichtigerer Momente aufgegeben. Doch liegt es auf der Hand, daß dieſe techniſche Entwicklung in unſerer Kunſt auch eine Begleiterſcheinung der Entgeiſtigung der Malerei, eine nicht ohne Verrohung mögliche gewaltſame Vereinfachung des Mittels bedeutet. Delacroix und Cézanne wußten, warum ſie in ihrer beſten Zeit auf dünnem Auftrag beſtanden, und Courbets Verzicht auf die Vorſchrift der alten Gildemeiſter hat ihm nicht nur Vorteile gebracht. Der Zauber ſeiner ſeltenſten Werke haftet an der glatten Fläche.

Der große „Combat de Cerfs“ von 1861, den Courbet, ſoviel ich weiß, während ſeines Aufenthalts in Frankfurt malte[22], ſpielt in dieſer Periode eine ähnliche Rolle, wie vorher das „Atelier“ und das „Begräbnis“. Er ſammelt die Reſultate und breitet ſie einheitlich aus. Da das Bild im Louvre die wenig vorteilhafte Stelle in der Nähe des Plafonds einnimmt, die man friedlichen Schulbildern zu geben pflegt, ſo gelangt der Beſucher ſelten zu einem lebendigen Verhältnis. Es iſt wie die meiſten Gemälde dieſer Zeit dünn gemalt, von ſehr beſchränkter Palette, und birgt eine der ſchönſten Kompoſitionen des Meiſters. Vor dem gradlinigen Syſtem von Bäumen bilden die drei Hirſche ein kühn geſchwungenes Ornament. Die glückliche Wahl der Pläne, das äußerſt günſtige Verhältnis der Gruppe zum Format und die ruhige Harmonie der Farben ſorgen für ausgeglichene Wirkung. Wäre das Bild ſeinem Rang gemäß aufgeſtellt, ſo würde man in ihm einen weiteren Beleg für die Monumentalkunſt Courbets finden. Als Begleitſtück des Werkes könnten die anderen Gemälde desſelben Salons vor 1861 verwendet werden, die faſt ſämtlich das Weidwerk illuſtrieren. Die Ausnahme macht die „Roche Oragnon“, eine Felſenpartie des Tales von Maizières, die Théophile Gautier für das Werk eines „magiſtralen Talentes“ erklärte und in der ſich bereits eine neue Phaſe Courbets meldet. Um die Mitte der ſechziger Jahre, als die großen Waldbilder des „Puits Noir“, die „Remise de Chevreuils“ uſw. entſtanden, kommt die Landſchaft Courbets zur Blüte.

In dieſer Zeit drängen ſich Courbets Gaben zu einem geſchloſſenen Ausdruck zuſammen. Die Kraft, die ſich vorher auf Einzelheiten bedeutender, aber mitunter problematiſcher Art gerichtet hatte,

floß jetzt in eine einzige gewaltige Form. Form klingt gewagt, wo es ſich um Rhythmen des Pinſels handelt. Einem engen Spezialiſten mag die Modellierung des „Proudhon" formaler als die Materie des „Puits Noir" erſcheinen. Courbet ſelbſt war ſich darüber offenbar im Unklaren. Denn er dachte nicht daran, konſequent feſtzuhalten, was ihm in Momenten glücklicher Eingebung gelang: die in einem einzigen Rhythmus wogende Fläche. Selbſt in ſeinen beſten Werken dieſer Zeit iſt noch ein auf Reflexion, nicht auf Inſtinkt zurückgehender Reſt von Materialverſchiedenheit zu ſpüren, ſobald er ſich der Staffage bedient. Die Rehe auf der „Remise de Chevreuils" — das Erlauchteſte von Tiermalerei — ſind immer noch nicht vollkommen gelöſte Beſtandteile des Bildes. Solche Reſte gibt es in faſt allen Bildern dieſer Zeit. Noch in der koloſſalen „Sieſta" des Jahres 1868, heute im Petit Palais, kämpft die Gewalt des Braun-Weiß der Rinder mit dem Grün der Landſchaft den Kampf eines begehrlichen Naturaliſten aus der Schule Potters mit dem neuen noch ungeſicherten Geiſt. Die Landſchaften ohne Staffage, wie der „Ruisseau du Puits Noir" des Louvre und die von Haro nach Amerika verkaufte Variante ſtehen höher. In ihnen tritt der Fortſchritt, den Courbet der Entwicklungsgeſchichte brachte, am deutlichſten hervor.

Dieſer Fortſchritt beruht auf der uralten Erkenntnis, daß es in der Kunſt nicht auf die Begriffe von den Dingen ankommt, die ihren materiellen Nutzen beſtimmen und notwendig zu einer Iſolierung der Dinge führen, ſondern auf Eigenſchaften, die der Einbildungskraft erlauben, die Dinge mit anderen, mit der Umwelt zu verbrüdern und daraus Sinnbilder zu gewinnen. Die abtaſtbare Form eines Baumes gibt immer nur begrenzte Einſicht, ſagt nichts von ſeiner Schönheit in der Natur, geſchweige von ſeinem Platz in unſerer Phantaſie, gibt nicht einmal ſein Licht und ſeinen Schatten und entfernt den Baum aus dem Wald, zu dem er gehört. Nicht der Baum, ſondern das Baumhafte geht uns an. Der Geſichtspunkt ſchmälert, verwiſcht nicht die Natur, ſondern realiſiert ſie. Die Fontainebleauer, Rouſſeau zumal, hatten ſich gern unter dem Baum in den Schatten geſetzt und das Gezweig abgetaſtet. Der Wald gab kleine Bilder, auch wenn einmal das Format groß war. Daubigny trat aus dem Schatten heraus und faßte die Bäume Rouſſeaus zum Wald zuſammen; immer noch ein Kleinmeiſter, da das Motiv die Viſion beherrſchte, aber ein Kleinmeiſter von hohen Graden, der die Farben ſeiner Landſchaft nicht aus der Natur, ſondern aus der Empfindung nahm und keine Sentimentalitäten, ſondern Rhythmen der Materie erfand; ein Aert van der Neer vergrößerten Umfangs, vertiefter Innerlichkeit. Courbet überließ ſich mit der Zeit immer rückhaltloſer dem Rhythmus, identifizierte ſich weder mit Baum noch mit Wald, ſondern gab eine kosmiſche Malerei, mit der ſich alles Leben machen ließ. Das Motiv hat mit dem reifen Courbet aufgehört.

Zola nannte ihn einen Faiſeur de Chair und hatte dabei nur die Frauenbilder des Meiſters im Sinn, die zahlloſen, die mit dem Titel „Femme couchée", „Femme à la vague", „Femme au perroquet" uſw. erſchöpfend bezeichnet ſind; die Namenloſen, von denen Courbet die animaliſche Art wiedergab. Zunächſt ganz im Stil der alten Meiſter, denen die ſtillebenhafte Verwendung des weiblichen Modells nicht eben fern lag. Das Neue ſteckt vielleicht nur in der bewußten Organiſation dieſes Stillebens. Man denkt an nackte Frauen des Tiziankreiſes und des Rubens, und erkennt ſehr bald die Weſensverſchiedenheit: das Geſchlecht bei Courbet iſt Weib, nicht Frau. Seine Weiber ſind zu ungeſtüm neben den Venezianern und zu gelaſſen für die Rubensſche Pracht. Das Blond auf manchen Bildern und wie ſich das Haar um die Haut legt, mag an den Flämen erinnern, Aufbau und Poſe wiederum Tizian nahe erſcheinen. Eine Verſchmelzung der beiden Arten mit Ausſchluß aller ſymboliſchen

Momente, und es ist sonderbar, wie vollkommen dieser Ausschluß erreicht wird. Es ist zuweilen empörend. Man wird am leichtesten Beziehungen zur Fleischmalerei des Rubens finden. In den „Baigneuses" sind sie sogar in der Wahl des Motivs deutlich. Sie bleiben im Bereich kunsthistorischer Betrachtung. Die Frauen des Rubens tragen einen überschäumenden Optimismus. Sein Barock ist zielsicherer Appell an die mit vielen, mit einem ganzen Volk gemeinsame Lebensfreude. Malen ist die leichte Herrschaft angestammten Geistes. Für Courbet ist Barock ein Stilmittel unter vielen. War er zu stilarm, um darin aufzugehen, war er zu stark, um sich überwinden zu lassen? Er bleibt kalt vor der Frau, aber es ist offenbar kein Mangel an Empfindung, der ihn zurückhält, eher ein Hochmut, frevelhafte Überschätzung seiner Kunst, die seine Männlichkeit war. Die Frau als Individuum reizte ihn so wenig wie der Baum. Er suchte die Gattung, das Weibhafte wie das Waldhafte. Dabei verrät er Scharfsinn, Kühnheit und ein Temperament, das der Gegenstand nicht berührt. In dem schönen Bild des Mesdag-Museums liegt eine blonde zarte Gestalt auf einem Ruhebett mit roten Kissen. Den grauen Hintergrund deckt zum Teil ein Vorhang aus dunklem Olive. Das Grau kommt sanfter in den Falten des weißen Lakens wieder und noch gemäßigter im Fleisch, wo es sich mit einem sehr zarten Ton des roten Kissens paart. Wie diese Farben, stehen alle anderen zueinander in wohlgeordneter Beziehung, teils in warmen Kontrasten, teils in organischer Mischung [23]. Vermißt wird jede bedeutungsvolle Geste, jedes Moment, das zum Dramatischen treiben könnte. Dagegen sind die Formen vollendet plastisch gebildet und wundervoll in den Raum komponiert. Die Frauen liegen so, wie man einen angenehmen Gegenstand nicht besser legen kann, um ihn so günstig wie möglich mit den anderen Dingen desselben Rahmens zusammenzubringen.

Es versteht sich, daß dies kein neues Verfahren ist. So malten die Holländer ihre Zitronenschalen. In Frauengemälden anderer Meister bewirkt der bewußte oder unbewußte Symbolismus des Künstlers eine entscheidend erscheinende Zutat. Dieser hebt die Frau durch eine geistige Beziehung hervor und läßt unseren Genuß von der Schönheit des Hervorgehobenen auf das übrige des Bildes zurückstrahlen. Tizians ruhende Venus, in den Uffizien, ist die Königin des Bildes, die mit ihrer Schönheit spielt. Ein Hauch von ihr ruht auf allen Dingen des Gemachs. Des Rubens Weiber in den Bacchanalen teilen ihre Raserei den Genossen mit, oder, was sie und ihre Genossen treibt, ist ein wilder Liebesinstinkt, der schnell die Brücke zu unserer Deutung schlägt und das durch den Pinsel rücksichtslos Zusammengefaßte zur gesteigerten Empfindung wandelt. Auch für Courbet bleibt die Frau die Hauptperson, aber nur insofern, als sie sich von einer Gardine oder einem Kissen oder irgendeinem anderen Gegenstand durch den größten Reichtum an Flächen und Linien, an Farbe unterscheidet. Die Frau ist nur das reichste Detail des Bildes, nicht das Subjekt.

Selbst da, wo eine gewisse Dramatik die Szene belebt wie in dem Hauptwerk der Art, „Venus und Psyche", der Sammlung Gerstenberg, bleibt er kalt, und es liegt etwas Diabolisches in der Finesse dans le doigt, mit der die Sinnlichkeit dieser Szene appretiert wird. Die eine der beiden Gestalten, die den Vorhang aufhebt, hat er allein wiederholt [24]. Es ist eins seiner kostbarsten Werke, von unerhörtem Zauber des Farbigen: das Rosa des Körpers glüht wie zauberhafte Frucht. Die Modellierung, die in dem Hauptbild bis an die Grenze des Erträglichen geht, begnügt sich jetzt mit hauchartigen Wellungen der Töne innerhalb derselben Farbe. Es ist das Gegenteil des großen Bildes mit dem überlauten Gepränge. Und auch hier, in der schimmernden Farbe, in dem unwiderstehlichen Reiz des Sinnlichen eine kühle Gelassenheit — oder ist es Übersinnlichkeit —, die da kein Mädchen, keine

Frau, ſondern das Ornament eines Weiblichen entſtehen läßt und damit noch einen Reiz hinzufügt. Der Faiſeur de Chair übertrug ſeinen Subjektivismus auf die ganze Natur und gelangte notwendig da zur größten Wirkung, wo es ſich um eine beſondere Vielheit der Objekte handelte, in der Landſchaft. So ſchön ſeine Frauen und Tiere ſind, man merkt deutlich, daß ſie ſeinem Ehrgeiz nie ganz die Aufbietung aller individuellen Kräfte geſtatten. Der merkwürdige Dualismus ſeiner Begabung trieb ihn immer, wo das Motiv die Konkurrenz mit den alten Meiſtern nahelegte, mit den Mitteln der Vorgänger zu arbeiten. Er nahm ſeine ganze Kraft nur in der Landſchaft zuſammen, dem verhältnismäßig am wenigſten bebauten Feld, und hier kam ſeine Form zur Vollendung. Als er nur an ſich ſelbſt dachte, erhielt die Materie ſeiner Bilder ein vollkommen neues Geſicht. Das Kolorit des Flämen verſchwand, die auf das Abgeſchliffene der Flächen gerichtete Sorgfalt trat zurück. Aus dem Pinſel wird ein neues Werkzeug — Pinſel, Bürſte, Meſſer zugleich. Courbet malt in ſeinen beſten Bildern nicht mehr, ſondern ſchmiedet, modelliert, kleiſtert ſeine Flächen.

Die ganze Geſchichte der Malerei, ſoweit ſie organiſche Entwicklung verrät, iſt ein immer weiter greifendes Öffnen der Fläche. Immer lebendiger wird die Epidermis des Bildes, immer näher rückt das Symbol der Natur, immer weiter, umfaſſender wird der Begriff der Form. In dieſer Entwicklung gelingt Courbet für unſere Zeit eine Entſcheidung. Er macht die Schönheit des Nackten, nicht nur des Weibes, viel mehr noch der Landſchaft zum Bilde, entkleidet ſie von allem was nicht aufs Auge wirkt, gewinnt eine neue Syntheſe der Elemente der Landſchaftsmalerei, eine neue Materie, die dem Waſſer, dem Walde, dem Felſen, der Erde gemeinſames Merkmal abringt. Er malt die Natur nicht wie etwas Objektives, ſondern wie einen Teil ſeiner Erregung. Seine Pinſelſtriche ſind Fruchtatome des Lebens.

Damit verglichen iſt die Landſchaft der Alten trotz aller dekorativen Reize matt. Kein Primitiver rührt an dieſen Impuls, der alle Empfindungen in Kraft verwandelt. Die ſtärkſte Linie wirkt daneben wie winziges Detail. Wohl iſt die neue Form in letzter Inſtanz ein konventioneller Begriff wie die Linie — auch wenn es lange genug dauerte, bis man ihn erkannte —, aber der Begriff bleibt von der Wallung des Inſtinktes umhüllt. Die Form bleibt Form, gibt nichts an den Verſtand ab, wirkt ſo natürlich wie die Natur ſelbſt, bei der wir ja auch das Schöne längſt empfunden haben, bevor wir fragen, woher es ſtammt, — wenn wir uns überhaupt die Frage vorlegen. Von den Landſchaftern des 17. Jahrhunderts aber ſcheidet Courbet das, was ihn ſelbſt von ſeiner altmeiſterlichen Periode trennt. Den weſentlichen Reiz, den wir an ihnen bewundern, ließ er beiſeite und erfaßte das, was ihnen in erſten Andeutungen vorſchwebte: den Erſatz des taſtbaren Begriffs durch die interpretierende Arabeske des Farbenauftrags. Zwar beſaß Rembrandt wie wenige nach ihm das Geheimnis der Hieroglyphe des Pinſels, die das ſprühende Leben enthält, aber übte ſie mehr am Porträt, um zu dem mit nichts vergleichbaren Ausdruck ſeiner Menſchen zu gelangen. Vermeer war Pfadfinder in der Landſchaft, aber blieb auch dabei der intime Holländer. Manche Prärien Cuyps verbinden mit gehauchter Tonkunſt, die ihn in die Nähe Pouſſins bringt, die Kühnheit ſtark aufgeſetzter Reflexe, den goldigen Spritzern Rembrandts ähnlich. Aert van der Neer überzog ſeine Brettchen mit einem dunklen Bernſteinglanz, der die koſtbarſten Lacke Japans ausſticht, und malte darin vom Mond beleuchtete Dörfer von verblüffendem Realismus. Er und van Goyen deuten ſchon mit den gekritzelten Silhouetten ihrer Hintergründe die Handſchrift ihrer Enkel an. Aus Hunderten von Bildern ſproß der Samen. Wir hätten nichts, wären nicht die Alten geweſen. Aber zu reichen Garben

iſt die Saat gediehen. Die Eigenart der Vorfahren, die Kombination koſtbaren Kolorits mit den Impreſſionen des Naturkindes, die den Liebhaber der Holländer ergötzt, haben wir nicht, und wer die Neuzeit recht verſteht, begreift, daß darauf verzichtet werden mußte. Unſere Kunſt bedurfte breiterer Flächen, um unſeren dumpfen Sinn mächtig genug zu erſchüttern, eines ſtärkeren Pathos, um den Willen der Seltenen zu äußern. Je gewaltſamer die Zeit das Genie bedrängt, um ſo rückhaltloſer zeigt ſich ſein Temperament, um ſo reiner tritt das Unperſönliche hervor. Man könnte Courbet, im Vergleich zu den Malern der holländiſchen Kanäle, einen Dramatiker nennen, ſo wie van Gogh der Dramatiker der Impreſſioniſten geworden iſt. Seine Kraft gewann lediglich aus der Fähigkeit, die Erſcheinung zu durchdringen, das Zuſammenfaſſende dramatiſchen Schwungs. Daher bedurfte er nicht des Gegenſtändlichen, ja, es ſchädigte ihn. Je reduzierter, je weniger pſychologiſch, je geiſtloſer der ſogenannte Inhalt, um ſo reicher, bis zum Dämoniſchen ſtürmiſcher, bis zum Erhabenen gewaltiger das Gemälde.

DAS NEUE PROGRAMM

Man begreift, wie fremd dieſe neue Anſchauung auf ein Publikum wirken mußte, das an die ſzenariſche Kompoſition des Gemäldes gewöhnt war, wie widerſpruchsvoll ſie ſelbſt dem nicht voreingenommenen Betrachter bei einem Courbet erſcheinen mußte, der gerade für die Erneuerung des alten Szenariums alles mögliche getan hatte. Kurz vorher war ihm mit Aufbietung aller Originalität gelungen, dem Bild den Raum zurückzuerobern und die Körper ſo plaſtiſch wie möglich zu geſtalten. Plötzlich trat nun auch die räumliche Beſtimmung des Gegenſtandes, ganz abgeſehen von der gewohnten Symbolik, mit der er ſchon längſt gebrochen hatte, immer mehr zurück. Selbſt Licht und Luft verloren für ihn die Bedeutung. Er tat die Natur in einen Mörſer, auch das Altmeiſterliche, das Spaniſche und den Franz Hals, auch die Finesse dans le doigt. Alles was bis dahin für maleriſch gegolten hatte, wurde zerſtampft. Die generaliſierende Behandlung empörte um ſo mehr, wo ſie ſich auf den geheiligten Leib des Menſchen erſtreckte. Courbet ſah in dem Menſchen ſo gut ein Stück Fleiſch wie in dem Ochſen, den er ſeinen Schülern als Modell gab, und der Ochſe war ihm ſo gut ein Stück Zellengewebe wie die Borke des Baumes oder der bemooſte Felſen. Das Publikum empfand das als perſönliche Beleidigung. Jeder Betrachter identifizierte ſich unbewußt mit dem Helden der Bilder — auch wo Ochſen die Helden waren — und fühlte ſich als vegetative Materie behandelt. Daß Delacroix, wenn er den „Chriſt im Olivengarten“ wie ein Stück zuckenden Fleiſches auf den Boden warf, im Grunde dieſer Anſchauung nicht fern ſtand, entging dem Romantiker ſelbſt und ſeinem Kreiſe. Auch Delacroix generaliſierte wie jeder Maler, der danach trachtet, das Einzelne zum Ganzen zu verbinden. Er ſtellt ausdrücklich im Journal das Genie ſchlechtweg als die Gabe zu generaliſieren hin und ſucht gerade mit dieſem Satz den Realismus zu widerlegen [25]. In Wirklichkeit war der Unterſchied nur der, daß Delacroix den ſpirituellen Beweggrund, der ihn zum Generaliſieren trieb, ahnen ließ. Der dramatiſche Gegenſtand des Bildes veredelte den Rhythmus. Courbet galt für gefühllos. Selbſt ein ſo überzeugter Verehrer Courbets wie Duret ſtellte noch 1867 die „Absence d'imagination“ und „Absence d'émotion“ des Freundes als Tatſache hin [26] und überſah, daß er damit ſchlechterdings den Künſtler leugnete. Auch Courbet war erregt. Ohne das wäre er nie auf den Gedanken gekommen, zu malen. Er ſprach das einmal, als ihn jemand fragte, wie er ſeine Landſchaften male, wörtlich aus, indem er erwiderte: „Je suis ému“. Das Wort wie alle anderen diente, zumal er es mit dem Akzent des Provinzlers ſagte, nur wieder dazu, ihn lächerlich zu machen. Sicher fand Lafeneſtre wenig Verſtändnis bei ſeinen Leſern, als er bei ſeiner Salonbeſprechung über Corot und Courbet ſagte, daß es tauſend Arten der Erregung durch die Natur gäbe, und daß Courbet in nicht geringerem Maße erregt ſei als Corot, nur auf andere Weiſe [27]. Man begriff nicht, daß in Courbet das Medium der Erregung nur um eine Station

tiefer gerückt war, und dieſe Verſchiebung notwendige Modifikationen der Wirkung auf den Betrachter zur Folge hatte. Man ahnte nicht, daß ſich hier eine der Wandlungen vollzog, die die Geſchichte ſchon dutzendemale vorher erlebt hatte.

Denn was anderes unterſcheidet eine Kunſtepoche von der vorhergehenden, eine Menſchheit von der andern, wenn nicht dieſer Wandel der Erregung. Das Objekt, Natur, Welt und das Geſetz, alles bleibt immer dasſelbe. Nur das Subjekt wechſelt. Die Maße erneuern ſich. Jede Veränderung des Maßſtabes aber empört die Menge und muß ſie empören, denn ſie vollzieht ſich gegen ihren Willen und nimmt für ſie daher ſofort den Charakter der Demütigung an. Delacroix malte die Dinge wie Schlachtenbilder, das ließ ſich der Mob gern gefallen, auch wenn er durchaus nicht ſchlachtenmäßig geſinnt war. Courbet malte geſteigerte Materie und wurde für einen Materialiſten genommen. Auch er generaliſierte, nur mit einem anderen Koeffizienten. Zugegeben, daß ſeine ſummariſche Methode Opfer verlangte, die den Beſitz der Kunſt an wunderbaren Werten, gerade an den Werten, die Delacroix ſoeben noch einmal geſammelt hatte, dezimierten. Es iſt die Frage, ob der Beſitz nach Delacroix noch länger zu halten war, ob nicht das Selbſtgefühl verarmter Erben gebot, nach neuen Symbolen für die gründlich veränderte Zeit zu ſuchen, wenn anders nicht die Phraſe an Stelle des lebendigen Sinnbildes treten ſollte. Die zweite Anatomie Rembrandts hat in einer anderen Epoche ſicher nicht weniger ungeiſtig gewirkt. Courbet unterließ nichts, um ſich ſo unſympathiſch wie möglich zu machen. Er barſt vor Lachen, wenn man ihm von Seele ſprach, und fand nicht die Zeit zur Einſicht, noch die Worte, noch war er ſich ſelbſt im Grunde bewußt, daß über den Begriff Seele auch in ſeinen Sachen ſehr wohl zu diskutieren war, ſobald man ſich nicht darauf beſchränkte, immer nur die in überlieferten Formen wirkende Seele in Aktion ſehen zu wollen. Wir fanden im Anfang Beziehungen zum Maler der Dantebarke. Dieſe verſchwinden im Laufe der Jahre, aber treten in der Blütezeit, den ſechziger Jahren, wieder hervor. Nur weniger wörtlich, auf größerem Fuß, in würdigerer Weiſe. Nicht auf der Legende beruht Delacroix' Bedeutung, ſondern in ſeiner dämoniſchen Fähigkeit, die Fläche vibrieren zu machen. Dieſe Dämonie war auch Courbet gegeben, während ſie z. B. dem Romantiker Ingres verſagt blieb. Es gehörte nichts ſo ſehr als ſeine Phantaſie dazu, um die Flecken zu erfinden, aus denen er die geſtaltreiche Materie ſeiner Bilder ſchuf. Leichter wird der mittelbare Anſchluß an Daumier erkannt. Ihn ſahen ſchon die Zeitgenoſſen. Man warf Courbet vor, ſich an Daumiers Karikaturen zu inſpirieren und Hogarth den Rang ſtreitig zu machen. Das erſcheint heute weniger ſchimpflich als vor 60 Jahren, als man mit dieſem Vergleich ſowohl das fiktive Vorbild wie den vermeintlichen Nachahmer ſchmälern wollte. Daumiers ſtarklinige Zeichnungen mögen Courbet wohl gefallen haben, auch wenn er ſich aus anderem Holze fühlte. Näher aber war ihm der große Maler Daumier, der Schöpfer des „Waggon de III. Classe" uſw. In manchen Skizzen Courbets wie der prachtvollen Studie zu dem „Retour de la Conférence", dem Hauptwerk des Jahres 1862, glaubt man einen Niederſchlag Daumiers zu finden. Noch deutlicher, ja, ganz unverkennbar iſt die Beziehung zu einem anderen, von Delacroix und Daumier hochgeſchätzten Meiſter derſelben Zeit, zu Decamps. Decamps und Courbet ſind nahe Verwandte, nicht nur als Tiermaler, als die ſich beide derſelben breiten Art bedienen — die beiden Hunde auf der „Curée" ſehen den berühmten Kötern Decamps' ähnlich —, überhaupt als Bildnismaler, wenn man die Fleiſchmalerei Courbets ſo nennen kann und auch Bildniſſe von Vierfüßlern als Porträts zuläßt. Es iſt dieſelbe Sachlichkeit, die auf gleichem Wege zum Monumentalen

führt. Als Decamps in jungen Jahren die „Défaite des Cimbres", eins der glorreichſten Zeugniſſe der franzöſiſchen Kunſt im Louvre, malte, ließ er die Menſchenherden aus dem Boden wachſen und erzielte damit die Maſſenwirkung. Faſt brauchte man die Herden gar nicht zu ſehen, um denſelben Eindruck des belebten Gefildes zu haben, ſo dramatiſch iſt die Fläche geſtaltet. So dachte Courbet, und darin beſtärkte ihn noch ein anderer großer Franzoſe, der vielleicht eine Brücke zwiſchen Courbet und Delacroix war: Géricault. Auch Géricaults Spuren fanden wir ſchon im Anfang. Es ſchien ein mehr zufälliges Zuſammentreffen, wenn auch feſtſteht, daß der junge Courbet den andern kopiert hat. Aber gerade in der reichſten Zeit tritt uns der Maler des „Meduſenfloßes" deutlich vor Augen, nicht ſo ſehr in beſtimmten Bildern — wenn ſchon manche ſeltene Landſchaften Géricaults den Vergleich herauszufordern ſcheinen —, vielmehr in der ganzen Anſchauung und in der Art des Temperaments. Dieſelbe Dramatik, die Géricault ohne äußerliche Handlung einer Phyſiognomie, einem Pferd, einem Terrain, und ſei es auch noch ſo flach, zu geben wußte, die Dramatik in der Wucht der Wiedergabe, die im Nerv der Hand liegt, war auch Courbet gegeben. Nicht ſo verlockend wie dem Vorgänger, der in jedem Bild die Generoſität eines meteorähnlichen Daſeins ahnen läßt; auch nicht ſo reizvoll im Kolorit. Courbet blieb immer von altmodiſcher Palette. Auch fehlt ihm des jungen Giganten Hellenentum, und der proletariſche Pseudo-Sozialiſt hatte nichts von der Nobleſſe des Kavalier-Malers. Dafür blieb er gegen die Verführungen des Akademiſchen gefeit, die den gegen die Öffentlichkeit nicht unempfindlichen Géricault zuweilen zurückhielten. Die Art und die Kraft des Inſtinktes iſt beiden gemeinſam. Beide wußten, wo das Geheimnis größter Wirkung liegt. Die Eroberungsluſt, die aus Géricaults Reiterbildern hervorbricht, bewegt auch die ungeſtümeren Maſſen Courbets, und in der Befruchtung, die dieſer Schwung den Zeitgenoſſen oder Nachkommen mitgab, reichen ſie ſich die Hände. Géricault geleitet Courbet zu ſeiner letzten Phaſe, die man die ſeiner reinen Vernunft nennen könnte, eine kurze, aber unvergängliche Spanne. Sie gab ihm den ihm eigenſten Ruhm. So vielen Einflüſſen er vorher mit vollem Bewußtſein, nach ſeinem eigenen ſchönen Eingeſtändnis, nachgab, zuletzt finden wir ihn auf einſamer Höhe. Es iſt die Zeit des ſpäteſten Louvrebilds, der „Woge". Sie iſt wiederum durchaus nicht genau zu begrenzen. Es gibt eine Menge gleichzeitiger Bilder, Porträts namentlich, die keinerlei Beziehung zu ihr verraten und ebenſogut zehn Jahre vorher gemacht ſein könnten.

Um die Mitte der ſechziger Jahre beginnen die Marinen von Trouville. Sie ſind Legionen. Caſtagnary behauptet, daß Courbet täglich eine in ein paar Stunden malte; im Sommer 1865 ſollen allein deren vierzig entſtanden ſein. Es waren zuerſt ruhige Planſchilderungen von glänzender Einteilung, in denen die Perſpektive nur durch die Tönungen des Waſſers unter den verſchieden auffallenden Lichtſtrahlen belebt wird. Sein berühmtes Wort „Le paysage est une affaire de tons" gilt nirgends mit ſoviel Recht wie von ſeinen Seebildern. Seebildniſſe könnte man ſagen. Er malte ſie anfangs faſt mit Zärtlichkeit, ſo behutſam ging er der blauen Fläche nach, die ihren Schein in den Himmel wirft und von dort wieder reflektiert wird. Jedes der folgenden Jahre kam er wieder und mit jedem Jahr näherte er ſich mehr dem Element. Er wurde hier zum Dichter. Die „Femme à la vague", einſt in der Sammlung Faure, 1868 gemalt, für Courbet vielleicht nur die Studie eines nackten Oberkörpers im Waſſer, wurde ein gewaltiges Symbol. Noch einmal legte er hier alle Kraft in die Plaſtik eines Frauenleibes, modellierte die Bruſt, die über den Kopf verflochtenen Arme mit größter Meiſterſchaft und erhielt trotz der ſachlichen Darſtellung des Körpers ſo vollkommen den Rhythmus

des Meeres, daß man in der Frau eine Perſonifizierung der Wellen vor ſich zu haben glaubt. Aber nichts kommt der Macht des Ausdrucks gleich, mit der er um dieſe Zeit das Element ſelbſt ohne alles Beiwerk darſtellt. Er faßt den Ausſchnitt des Meeres immer enger, macht es hier gerade ſo wie mit vielen gleichzeitigen Landſchaften, wo er — man denke an die Grottenbilder — den Felſen oder die Erde dem Beſchauer ganz nahe rückt und einen Einblick in das Innerſte der Materie öffnet. Bei dem Meer kommt die Bewegung hinzu. Er war ein noch leidenſchaftlicherer Schwimmer als Jäger. Man fühlt es in den letzten Marinen: ſie ſind von der Liebe zum Waſſer gemalt, vom Meere, nicht vom Lande aus geſehen; die Wellen, wie ſie dem mit ihnen Ringenden erſcheinen. Er ſtellte in großem Format mit einem verhältnismäßigen Minimum von geſehenem Raum das Maximum von Kraft dar; Querſchnitte durch das ganze tobende Kräftechaos der Flut.
Die „Vague“ des Louvre von 1870 iſt ein Höhepunkt dieſer Zeit. Nicht der einzige. Es gibt über ein Dutzend Varianten; mehrere ſind in deutſchem Beſitz, auch in deutſchen Galerien, eine der größten und beſten in der Berliner Nationalgalerie. In der Louvre-Faſſung iſt das Verhältnis des Waſſers zu dem blaugrauen Himmel außerordentlich ſchön, dagegen ſtört neben dem gewaltig brandenden Meer das gar zu Gegenſtändliche der Kähne am Ufer und das Ufer ſelbſt. Sein alter Fehler, den Delacroix rügte, iſt ſelbſt jetzt noch nicht überwunden; man iſt beinahe geneigt, auch darin ein Zeichen ſeiner Unverwüſtlichkeit zu ſehen. Es iſt derſelbe Fehler, der die glänzenden Grottenbilder um eine Nuance trübt. Auf einem von ihnen ſitzt ein Menſch in der Höhlung, auf einem andern ſieht man ein paar Rehe. Die Verhältniſſe dieſes Beiwerks zu dem Reſt ſind ganz verfehlt. Nicht nur die Größenverhältniſſe, vor allem die des Materials. Das Geſtein iſt empfunden, in eine neue wunderbare Materie übertragen, nicht das Detail iſt gegeben, ſo nahe man davor zu ſtehen meint; die Gewalt dieſer tragenden und getragenen, zuſammengewachſenen, aufeinandergeſchweißten Maſſen iſt gemalt. Die Staffage wirkt daneben wie Spielerei. Merkwürdigerweiſe kann man ſich gar nicht vorſtellen, wie ſie gemalt ſein müßte. Die Gewalt dieſer Maſſen läßt dem Gedanken an lebende Weſen keinen Platz. In der Berliner Faſſung der „Woge“ iſt das Ufer auf ein winziges Stück der linken Seite beſchränkt. In anderen ſieht man nur das Meer und den Himmel. Das ſind die ſchönſten. Nie iſt ihm gelungen, ſeine brauſenden Wogen glaubhaft mit Schiffen zu bevölkern. Das Menſchliche wirkt hier wie Willkür.

* * *

Dieſe Entwicklung entfernt Courbet endgültig von den Spaniern und nähert ihn bis zum gewiſſen Grade den Holländern, zu denen er immer ſchon rege Beziehungen unterhielt. Wir haben dieſe bisher nur angedeutet, um die Darſtellung nicht zu ſehr zu belaſten und um den Spaniern ihr entſcheidendes Patenrecht zu laſſen. Holland tritt in Aktion, ſobald Courbet den Kreis der Frühwerke verläßt. Es liefert ihm die legitimen Hilfen ſeines Realismus. Im Anfang erinnert Courbet weniger an die großen Tonmaler Hollands, als an die Meiſter, denen vor allem an der Form gelegen war. Sein autobiographiſcher Hinweis auf Craesbeeck und Oſtade entſprang offenbar einer Laune. Courbet ſteht zu hoch über beiden, als daß der Vergleich mehr als äußerliche Momente ergeben könnte. Dagegen erinnert er eine Zeitlang an Potter, und zwar an den „harten“ Potter, der den jungen Stier im Mauritshuis malte. Die Schwäche dieſes Hauptwerks, die Übermodellierung und der Mangel an Luft, iſt auch oft die Schwäche Courbets. Aber auch die Vorzüge ſind dieſelben; die Sachlichkeit,

die rückſichtsloſe Erſchöpfung des Themas im vorgenommenen Sinne. Die prachtvolle Figur des Mannes am Baum glaubt man in vielen Bildern des Franzoſen wiederzufinden. Der Realismus Courbets ſteht um merkbare Nuancen höher. Potter geht ſo weit, die Stirnhaare der liegenden Kuh im Relief nachzubilden. Die Striche des Pinſels ſuchen plaſtiſch die Haarlagerungen zu formen und wirken wie aufgeklebtes Fell. Zu ſolchen Spielereien hat ſich Courbet nie verſtiegen. Von den Interieurmalern zog ihn vermutlich weniger Craesbeeck als Aertſen an, und zwar der Aertſen ohne braune Sauce, der die Köchin in der weißen Schürze und dem roten Rock der Brüſſeler Galerie mehr emaillierte als malte. Hals fanden wir ſchon am Anfang. Courbet blieb ihm ſein ganzes Leben treu. Noch in den Stilleben der ſiebziger Jahre lebt die Farbenluſt der Haarlemer Schützenſtücke. In der Blütezeit tritt der größte Holländer mit der durchfloſſenen Materie der Spätzeit in ſeinen Kreis. Die Puits-Noir-Landſchaften ſind wie Rembrandts letzte Selbſtporträts gemalt. Die Beziehung zu Hals iſt intimer. Courbet langt nicht in die geiſtige Sphäre der „Tuchmacher“ und ſtand der Legende fern. Auch ſein Menſchentum gehört zu Hals. Nach allem, was wir von dem Haarlemer wiſſen, muß er eine ähnliche Natur geweſen ſein: ein Genie, dem es an der Oberfläche gefiel.

Beide, Hals und Rembrandt, ſtudierte Courbet noch in der letzten Zeit. Im Jahre 1869, auf ſeiner berühmten deutſchen Reiſe, die ihn wie den Meſſias einer neuen Kunſt erſcheinen ließ, kopierte er die Hille Bobbe, die damals noch in der Suermondtſchen Sammlung in Aachen hing, und das angezweifelte Selbſtporträt Rembrandts in München. Die zweite Kopie kenne ich nicht. Die erſte hängt in der Sammlung Theo Behrens in Hamburg und rechtfertigt den Bericht ihres Autors, den er gern zum beſten gab, daß die Nachbildung einige Tage an Stelle des Originals im Rahmen blieb, ohne daß der Beſitzer den Tauſch merkte. Sie erſcheint manchem Betrachter heute vielleicht noch echter, weil friſcher als das Vorbild im Berliner Muſeum.

Wie in Corots Bildern drängt auch in der Malerei Courbets der Pinſelſtrich mit den Jahren den Ton immer mehr zurück. Von den Spaniern behält er nur Goya. Goyas Entwicklung — vielleicht auch ſein Menſchentum — war ähnlich. Auch er griff ſpäter zu dem Mörſer und ſtrich die Landſchaft mit dem Meſſer hin. Die großen Flächen des „Maibaums“ in der Nationalgalerie hätten Courbet begeiſtert.

Unter den unmittelbaren Vorgängern des Landſchafters iſt Conſtable nicht zu überſehen, und dieſe Beziehung brachte Courbet und Corot einander näher. Nur war der Eindruck des Engländers auf ſie ganz verſchiedener Art. Corot hatte den größeren Vorteil, er reinigte ſeine Palette. Courbets Koloriſtik blieb ganz unbeeinflußt, dagegen gewann er möglicherweiſe aus der Conſtableſchen Art des Farbenauftrages manche Anregung. Seine Anſchauung weicht noch weiter von der des Engländers ab, als Corots weniger ſcharf begrenzte Eigenart. Die Technik Courbets, geradeſo wie Corots Methode, verbreiterte ſich mit den Jahren immer mehr, während ſich Conſtable zuſpitzte, und war überhaupt nicht auf ſo einfache Entwicklungsreihen geſtellt. Daß er aber Conſtable geſehen hat, verſteht ſich von ſelbſt. Außerdem mag ihm George Michel als Vermittler gedient haben, einer der erſten Maler des Waldes von Fontainebleau, deſſen Vorläuferrolle leider noch nicht genügend definiert iſt [28]. Michel beſuchte England z. Z. der größten Erfolge Conſtables. Die Ähnlichkeit vieler ſeiner Bilder, nicht nur des „Waldinneren“ im Louvre, ſondern auch ausgedehnterer Landſchaften mit gewiſſen Courbets ſpringt in die Augen. Freilich darf man ſich nicht gerade an die beſten Gemälde unſeres Meiſters halten.

Man läuft mit ſolchen Analyſen, zu denen Courbet mehr als andere auffordert, Gefahr, den Künſtler wie einen komplettierenden oder vereinfachenden Techniker erſcheinen zu laſſen und ihm das beſte, ſeine Natur, zu ſchmälern. Nur die trockene Darſtellung wäre daran ſchuld, nicht Courbet. Ganz ſicher war er in allen Waſſern der Technik gewaſchen und vielleicht ſpielte auch eine Art Ekel gegen die früheren komplizierten techniſchen Verſuche mit, als er ſich zu dem Mörſerſtil entſchloß. Doch konnte er auch früher nie als Knecht ſeiner Technik gelten. Immer trieb ihn ein Wachſen der Vorſtellung auf die Suche nach neuen Mitteln. Handwerker in dem beſchränkenden Sinne war eher Decamps, und gerade das Techniſche, oder beſſer das Technologiſche ſeiner Anſchauung ſtellt ihn weit unter den Meiſter von Ornans. Wohl frappiert jedes ſeiner Bilder, es iſt anders als der Nachbar, mag dieſer ſein wie er wolle. Die Farben ſtrahlen in des Wortes verwegenſter Bedeutung, haben unheimliche Leuchtkraft; der Blick droht an dem brünſtigen Orange und dem Rot zu verſengen. Und über dem Brennen und Leuchten vergißt man das Bild, wird phyſiologiſch beeinflußt, ſtarrt wie auf eine Sonderbarkeit und vergißt den Zweck der Übung. Decamps ſelber ging es nicht anders. Die Prozedur ſeines Malens faszinierte ihn dermaßen, daß er ſchließlich nur noch den einen Gedanken hatte, wie man das Gewebe auf dem Bilde noch ſolider und leuchtender machen könne Seine Malerei wurde komplizierte Handarbeit; er ſtickte ſeine Bilder und dachte dabei nur ans Sticken. Nicolas Maes iſt im 17. Jahrhundert die gleiche Erſcheinung. Bei Decamps trat, wie er ſelbſt in einer trüben Stunde eingeſtanden hat, bewußte Schwäche des Willens dazu; die Unfähigkeit, den Verführungen der Hunde- und Affenliebhaber zu widerſtehen und dem Publikum die Art der „Défaite des Cimbres“ aufzudrängen. Er wurde aus Notbehelf Handwerker, Routinier, Manieriſt. Vor ſolchen Unfällen blieb Courbet ſchon durch die Sorgloſigkeit und Unberechenbarkeit des Bohémien bewahrt. Freilich hat auch ihn ſeine Geſchicklichkeit zu vielen Bildern getrieben, die dem Werk nichts hinzufügen. Im Brüſſeler Muſeum hängen drei ganz verſchiedene und gleich minderwertige Gemälde dieſer Art. Das Stevens-Porträt in einem braunroten höchſt unbehaglichen Ton zeigt die Glattmalerei ohne die Widerſtände, die Courbet dabei zu überwinden vermochte und die man fühlen muß, um die Gabe zu würdigen. Das Bildnis der Madame Fontaine erweiſt in anderer — blauſchwarzer — Färbung denſelben Nachteil. In dem Hauptbild, der Tänzerin Guerrero, unterliegen große Qualitäten allen möglichen Schwächen. Freilich hängt das Bild ſo hoch in dem abominabel vernachläſſigten Raum, daß man kaum gerecht urteilen kann. Auch der ungeheuerliche Rahmen ſtört empfindlich. Das Porträt leidet zumal an der ganz ungelöſten Koloriſtik. Das Abſpielen des Rots im Rock in das detonierende Gelbrot des Vorhangs links und des matten Hintergrundes rechts iſt ſo unglücklich wie möglich. Die flotte Malerei nähert ſich der bedenklichen ſpaniſchen Note, mit der in unſeren Tagen Zuloaga beſcheidene Anſprüche des Ausſtellungspublikums erfüllt. Glücklicherweiſe haben dieſe nicht ſeltenen Ausnahmen nie das Organiſierte der Irrtümer eines Manieriſten. Er machte weder aus ſeinen Vorzügen noch aus ſeinen Fehlern ein Programm, und da die Tugenden bei weitem überwiegen, kommen wir bei dieſem Mangel nicht ſchlecht weg. Seine Biographie ſteht infolgedeſſen ganz abſeits von der anderer Künſtler, und er hat ſie womöglich noch mutwillig verwirrt, um dem Bourgeois recht zu zeigen, daß man ihm nicht in die Karten ſehen konnte. Dadurch unterſcheidet er ſich am auffallendſten von den alten Meiſtern, zumal von denen, die ihm am beſten gefielen. Bei Rembrandt und Hals freuen wir uns der vollkommenen Logik ihres Wachstums. Wenn man in Haarlem die Reihe der Hals hinuntergeht, genießt nicht nur das Auge und der künſtleriſche

Sinn mit jedem Schritte mehr: es tritt ein ganz allgemeiner rein geiſtiger Genuß hinzu, die Einſicht in den wachſenden Organismus des Menſchen, der ſein Leben vorbildlich erfüllt. Man wird ernſter, wie die Bilder ernſter werden, nicht weil in den letzten weniger gelacht wird, ſondern weil das Gebotene konzentriertere Teilnahme fordert. Wir merken, wie der Zweck zunimmt und wie das Mittel ſich umbildet, um Schritt zu halten. Das iſt bei Courbet auch nicht anders, nur liegt der Höhepunkt nicht genau über der Baſis der Frühwerke, und das Wachstum verbirgt ſich unter allerlei Wucherungen. Erſchwerend wirkt das hohe Niveau des Anfangs. Andere Künſtler kommen mit Talent zur Welt. Courbet ſcheint mit Meiſterſchaft geboren. Er iſt wie ein wandelnder Behälter ſchönſter Dinge. Die Steigerung iſt deutlich, aber ſie vermag nicht alle Verluſte auszugleichen. Courbet gleicht einem gehetzten Menſchen, der vollbepackt zum Ziele rennt und oft genötigt wird, ſich zu bücken, um verlorene Dinge wieder aufzuleſen. Dadurch geht viel Kraft verloren, und das Bild des Gehetzten iſt unſchön. Ein Rembrandt, der auch zuletzt noch, im Beſitz des gewaltigen Ausdrucks ſeiner Selbſtbildniſſe, die Genrebilder der Jugend überholen möchte.

Mit dem Jahre 1870 überſchreitet Courbet den Gipfel ſeiner Kunſt und ſteigt ſchnell zu Tal. Man kann gerechterweiſe kaum mit den Jahren nach 71 rechnen. Ein äußerer Eingriff verſtümmelte den Künſtler. Er verſuchte in der Kommune eine Rolle zu ſpielen und litt dabei Schiffbruch. Welcher Art ſein Unrecht war, ob er verdienterweiſe verurteilt wurde, ob die Freunde im Recht ſind, die ihn von jeder Schuld an der Zerſtörung der Vendôme-Säule rein zu waſchen ſuchten, intereſſiert uns heute nicht mehr. Seine Teilnahme an der Politik war eine der vielen Disharmonien ſeines Lebens, und wie alle anderen rührte ſie von Überſchuß an Kraft her. Er hielt die Politik für einen Bierulk und fand Leute, die den Politiker ernſt nahmen, anſtatt den Künſtler laufen zu laſſen. Man verurteilte ihn zur Zahlung der Koſten für die Aufrichtung der Säule und zwang ihn zu kritikloſer Überproduktion, um mit den drückenden Schulden fertig zu werden.

Immerhin haben die ſpäteren Jahre um 1870 noch manche Perle gebracht, außer Porträts viele Stilleben; in denen feierte ſeine Freude an der Materie den letzten Sieg. Ein ſehr ſchönes, helles Selbſtporträt, 1871 im Gefängnis von S. Pélagie gemalt, heute im Mesdag-Muſeum, als Pendant des ſeltſamen Selbſtporträts Delacroix', zeigt die Kombination einer wuchtigen Strichmalerei mit der früheren Tonkunſt (in Haar und Bart); eine Kombination, wie ſie nur dem Tauſendkünſtler gelingen konnte. Die Stilleben derſelben Zeit ſind Rätſel der Schönheit. Nichts iſt merkwürdiger, als daß Courbet noch in dieſer Zeit, nach den Grottenbildern und Marinen ſeine Früchte wie ein Schüler der Alten malt; freilich ein höchſt eigenwilliger Schüler. In derſelben Haager Galerie findet man ein Bild mit Äpfeln, gleichfalls im Gefängnis entſtanden. Die Früchte glühen wie die Geſichter auf dem „Enterrement", nur viel zarter und reiner, mit ganz dünnem Pinſel gerundet. In dem herrlich geglätteten tiefroten Material ſpiegeln ſich weißliche Lichter. Die Äpfel liegen vereint mit einer Ente und einer blauen Delfter Vaſe in einer — Landſchaft. Ein ſtattlicher brauner Baum belebt den weiten Plan, und dahinter dehnt ſich weißgrauer Himmel. Noch frappierender iſt das Arrangement in dem ähnlichen, aber nicht ganz ſo gelungenen Stilleben des Amſterdamer Ryksmuſeums. Die Äpfel wieder in dem Rot, nur einer ſticht in Gelb heraus. Die Landſchaft iſt hier noch mehr als im Haag ſo behandelt, als wären die Äpfel große handelnde Perſonen. Der Baum hinter ihnen müßte von Rechts wegen viermal ſo groß und die rötliche Landſchaft um ebenſoviel umfangreicher ſein. Und ſelbſt dieſer grobe Schnitzer in der Perſpektive, offenbar die Folge der ungewohnten Malerei

ohne Vorbild, wird durch die Größe der Anſchauung in den Früchten beiſeitegeſchoben. Der Betrachter glaubt eher, ſich ſelbſt zu irren, als daß er wagen möchte, dem Meiſter einen ganz offenkundigen Fehler nachzuweiſen. Die Größe beruht durchaus nicht allein auf der vollendeten Materie. In vielen Apfelſtücken — ich glaube, er hat ein paar Dutzend in S. Pélagie gemacht — wird etwas von der räumlichen Architektur Cézannes vorausgeſagt. Es iſt noch durchaus kein organiſcher Bau, nur die Andeutung, wie man im Gegenſatz zu den naturaliſtiſchen Szenerien der Holländer bauen könnte, oder nur das Material dafür. Die Äpfel liegen wie Quadern da, die auf den Baumeiſter warten. Alſo auch jetzt noch die Miſchung von altmeiſterlicher Tradition und rückſichtsloſer Zukunftsmuſik.

Gerade im Stilleben wird die Vielfältigkeit Courbets deutlich, und das iſt kein ſchlechtes Zeichen ſeiner Originalität. Man ſtelle neben dieſe umgeworfenen Äpfel die dichte Fülle ſeiner Blumenbuketts, daneben das Tierſtück der Nationalgalerie mit dem Blut aus gelöſten Rubinen — ein vergeiſtigter Goya — daneben den Zweig der Sammlung Wolde — die Poeſie einer Corotſchen Landſchaft . . . War es nicht plumpe Beſcheidenheit, wenn er auf ſeine „Finesse dans le doigt“ hinwies? Umfangreiche Werke hat der Verbannte nicht mehr geſchaffen. Von der Pariſer Katastrophe abgeſehen, mag ſeine wenig geregelte Lebensweiſe, übermäßiges Trinken, das frühe Ende herbeigeführt haben. Er ſtarb im Schweizer Dorfe La Tour de Peilz am letzten Tage des Jahres 1877 im Alter von 57 Jahren.

COURBET IN DER KUNST UNSERER ZEIT

Es kann nicht im Rahmen dieſes knappen Buches liegen, das Chaos des CourbetſchenWerkes zu kanaliſieren. Wir haben ein paar Entwicklungslinien angedeutet. Man begreift, wie aus der ſchönen Weichheit der Bilder des Anfangs die ſtrengere Pracht des „Begräbniſſes“ und der verwandten Werke hervorgehen konnte; wie dieſe Pracht von dem einfacheren und größeren Ausdruck der ſpäteren Landſchaften erſetzt wurde. Wir ſehen das Wachstum einer rhythmiſchen Einheit, der die Übertragung der Empfindung Courbets in immer überzeugenderer Weiſe gelingt, wie ſchließlich aus nichts als bewegten Pinſelhieben Begriffe wie Meer, Luft, Erde, Fels entſtehen; ein ſchöpferiſches Gebaren, das die Malerei entſcheidender als je vorher von der herkömmlichen reproduktiven Tätigkeit befreit und ihre Möglichkeiten der Symbolik vervielfacht. Dieſe Entwicklung, jede Entwicklung Courbets, geht in ſtetem Kampf mit diametral entgegengeſetzten Tendenzen vor ſich. Neben dem allmächtigen Könner, neben dem ſcharfſichtigen Kenner erlauchter Werte ſteht ein rückſichtsloſer Realiſt, neben dem Maler ohnegleichen ein Plaſtiker, der mit der Farbe meißelt, neben dem Überwinder der Einzelheit und des iſolierenden Umriſſes ein Detailliſt von unerträglicher Genauigkeit, ein Formaliſt von der Art eines David, der die alte Form, das Abtaſtbare, erhalten möchte und ihr unbedenklich Farbe und Rhythmus opfert. Neben dem großen Künſtler, dem Erhalter und ſchöpferiſchen Verwalter erlauchter Werte der alten Kunſt, ſtand gar oft ein Agitator niederen Ranges, der typiſche Lücken moderner Geſittung mit Fanatismus zur Schau trug. Nicht immer vollzieht ſich das erfolgreiche Austragen dieſer Gegenſätze in zeitlichen Grenzen, die auf einen ſtetenWillen in der Entwicklung, ja, auch nur auf unbedingte Bewußtheit des Menſchen ſchließen laſſen. Nur wenn man in der Betrachtung des Werkes ſo verfährt wie Courbet in ſeinen beſten Bildern und das in unüberſehbarer Fülle vorliegende Material auf wenige Hauptſachen vereinfacht, dann ſiegt der geſtaltende Maler über den verſtiegenen Plaſtiker, der Künſtler über den Illuſtrator, der Geiſt Courbets über ſeine Herkunft, und dann mag man auch annehmen, daß die vielen Irrwege zuletzt irgendwie dem Schöpfertum geholfen haben.

Chaos iſt ſein Werk und muß es bleiben, will man ganz die Rolle Courbets in der Kunſt ſeiner Zeit verſtehen. Zum erſtenmal kommt ein Menſch aus niederer Herkunft auf den Thron der Kunſt und will regieren. Es gab viele vor ihm, die nicht höher geboren waren, aber ſie unterwarfen ſich mehr oder weniger bewußt einer konſervativen Strömung, die vielleicht nicht in jeder Einzelheit von den Zeitgenoſſen als ſolche begriffen wurde, aber mindeſtens dem konſervativen Inſtinkt der Aufgeklärten entgegenkam. Oder ſie gingen in den Wald, blieben abſeits. Courbet möchte ſo regieren wie Rubens, auf gleichem Fuß mit den Machthabern der Geſellſchaft verkehren und ihnen am liebſten allen ſagen, daß ſie vor der Allmacht ſeiner Kunſt nichts bedeuten, daß ihre Ideale dumme

BILDNIS COURBETS

NACH EINER PHOTOGRAPHIE

Vorurteile ſind, daß die Zeit ihrer Vorherrſchaft aus iſt. Der erſte echte Revolutionär in der Kunſt. Zum erſtenmal werden die Konſequenzen aus der Revolution von 1789 gezogen. Weder David noch Géricault waren Revolutionäre. Sie dienten der Revolution. Courbet erſetzt nicht dieſes oder jenes Sinnbild, ſondern erklärt die ganze Symbolik des früheren und gegenwärtigen Regime für abgeſetzt. Auch die eines Delacroix, des letzten Fürſten auf dem Thron der Kunſt. Den Feingeiſtern, die von der wahren Schönheit fabeln, weiſt er ſeinen dicken Finger: darin ſteckt die Kunſt. Ebenſogern hätte er ihnen die Kehrſeite gewieſen. Ein Napoleon, der ſein Marengo, ſein Auſterlitz hatte und ſein St. Helena fand. Ein Kraftmenſch, den der Geiſt nicht bedrückte, zuweilen ein Kraftprotz. Das, was hinter dem ſchöpferiſchen Ingenium zu ſtecken ſcheint, iſt uns allen zuwider, heute erſt recht, wo das Ungeiſtige, das er polternd beſchwor, mehr als man damals vorausſehen konnte, Schule gemacht hat. Der Schein aber vergeht, und Courbets Tatſachen bleiben. Sein Blut leuchtet, ſeine Wellen brauſen, ſeine Felſen ſtehen unerſchütterlich, an ſeinem Fleiſch weidet ſich das Auge. Kein Fürſt kam mit ihm zur Höhe, ſondern ein Bauer. Sein Verhängnis, ſeine Rettung. Ein von alkoholiſcher Einbildung gehetzter Schöpfer, der verurteilt war, den Sinn eines ſchlauen, gewinn- und herrſchſüchtigen Bauern mit ſich herumzutragen und ſich den groben Leuten ſeiner Umgebung mit dem halb von Rabelais halb aus Don Quixote gemachten Geſicht zu produzieren. Vielleicht eine Maske. Das einzig vernünftige Buch über den Menſchen iſt die derbe Pſychologie eines Kneipkumpanen, der ſich begnügt, die Streiche und Späße Courbets aufzuzählen[29]. Sieht man näher zu, wächſt aus der unbewußten Tragikomik ein anderes Antlitz merkwürdig ergreifend hervor. Die Zeitgenoſſen urteilten voreilig über den Bauern. Schon die Tatſache, daß er mit Vorliebe Selbſtbildniſſe malte, genügte den Biographen — ich könnte ein halbes Dutzend nennen —, um ſeine bornierte Eitelkeit feſtzunageln. Es gibt kein einziges Selbſtbildnis Courbets, das nicht ein Meiſterwerk wäre, und das ſollte reichlich genügen, das Daſein aller zu erklären. Niemandem fiel es bisher ein, Rembrandt aus derſelben Vorliebe für ſein Antlitz denſelben Vorwurf zu machen. Es gibt ſogar Bewunderer, die gerade in dieſer Leidenſchaft ein Zeichen ſeiner Größe erblicken. Für den Bauern ſpricht ſeine Zähigkeit und die bis zur Plumpheit getriebene Einfalt. Bauer iſt Courbet in der Rückſichtsloſigkeit ſeiner Inſtinkte, in dem allem Eklektizismus Entgegengeſetzten ſeiner Art, in der geſunden Inkonſequenz ſeiner ganzen Entwicklung. Er übertrieb vielleicht das bäueriſche Selbſtbewußtſein, um allen Kompromiſſen zu entgehen, ſtellte ſich weniger gebildet, als er war. Denn hätte er ſich zu dem geringſten Kompromiß herbeigelaſſen, wäre ihm juſt der Vorſprung vor den Nichtbauern verloren gegangen. Im bewußten Eklektizismus wären ihm alle gebildeten Maler über geweſen. Damit ſoll nicht die Fülle von Beziehungen zu den alten Meiſtern, die wir fanden, abgeſchwächt werden. Es gibt wenig große Künſtler, die die natürliche Abhängigkeit von den alten Meiſtern gleich unverhüllt ſehen laſſen. Wenn ich ihn das Gegenteil eines Eklektikers nenne, meine ich die abſolute Selbſtändigkeit ſeines Verhaltens. Er nahm ſeinetwegen und ſeiner höchſt perſönlichen Ziele wegen die Alten, nicht ihretwegen. Daher ſeine unglaublich einſeitige Kritik, die auf ein paar Namen beſchränkte Auswahl, die frevelhaft wäre, wenn ſie nicht das ſubjektive Recht ſeiner Meinung verträte, wenn ſie nicht mit größter Konſequenz das für die eigne Art Zuträgliche fände und wenn dieſe Art nicht den tatſächlich brauchbaren maleriſchen Wert und damit die Zukunft umfaßte. Er war weniger Kompromißler als irgendein Maler ſeit Rembrandt. Keiner ſeiner Vorgänger oder Nachfolger iſt freier, weil keiner der eigenen Natur

gleich unterworfen war. Alle anderen ſuchten mit der größten Anſtrengung natürlich zu werden oder zu bleiben, alle die Dinge, die ihrem Inſtinkte vorſchwebten, in einem rationellen Organismus zu vereinigen. Dieſe Grundbedingung brachte Courbet als Prämiſſe mit. Er hätte überhaupt nicht malen können, wenn nicht als Bauer, als Untertan der Erde, der Materie. Wenn nicht die Konſtellation der Malerei eine Inſtinktgeſtaltung, wie er ſie betrieb, zuließ, wäre ihm jede Möglichkeit zur Kunſt verſagt geblieben.

Dieſe Konſtellation aber war ſeit den großen Holländern gegeben. Rembrandt hatte eine Form gebracht, die mit einer nie vor ihm geſehenen Unmittelbarkeit den Gedanken geſtaltete. Rubens war mit anderen Mitteln zu einer ähnlich wirkſamen Einheit gelangt. Zwiſchen beiden ſuchten viele große und kleine Leute ähnliche Wege. Daß ihnen allen dieſe Einfachheit ihrer vollendeten Äußerung erſt nach unendlichen Experimenten gelang, folgte aus ihrem Künſtlertum, aus ihrer Lehre, ihrer Raſſe, und dem alten Erfahrungsſatz, daß man unendlich viel lernen muß, um nachher unendlich viel wieder zu vergeſſen. Courbet ging es nicht anders; wir haben ſeine Experimente gefunden, aber er war beſſer daran dank ſeiner beiſpiellos eindeutigen Anlage. Seine Liebe zu den Alten war mehr das Verhältnis des Inſtinktes zu Blutsverwandten, als pietätvolle Anbetung des Jüngers.

Daß niemandem dieſer Zuſammenhang Courbets mit den größten Malern zu denken gab! Vielleicht weil er ſo ſelbſtverſtändlich war, weil die Menſchen Inſtinkt-Regungen geringer ſchätzen als ringende Arbeit. Lemonnier nennt Courbet „ein Temperament in einem Mechanismus“. Die Übertreibung läßt unüberſehbare Fähigkeiten des Künſtlers außer Betracht. Mechaniſch oder niederer Art war in Courbet das Bewußtſein der Zuſammenhänge ſeiner Äußerung mit dem moraliſchen oder überhaupt geiſtigen Zentrum, d. h. die Interpretation ſeines Inſtinktes. Willkürlich war, wenn er die Folgerung ſeiner ſozialiſtiſchen Propaganda mit ſeinen Werken zuließ, wobei mir übrigens immer wieder Zweifel an dem Ernſt ſeiner Erlaſſe aufſteigen. Ungeiſtig war die mangelhafte Organiſation ſeines Oeuvre. Sicher aber trieb kein Mechanismus den Meiſter, die Alten wieder zu entdecken und ſeine ſtupende Geſchicklichkeit an hohen Vorbildern zu veredeln. Nichts weniger als mechaniſch war das Verhältnis Courbets zur Natur. In der Bahn Millets oder Corots wäre er verunglückt. Millet kam von mäßigen Vorbildern her, Corot ging überhaupt nicht in die Muſeen, wenigſtens nicht, ſolange er jung war. Courbet, der Naturmenſch, lernte ſeine Landſchaften und ſeine Menſchen im Louvre. Und lernte ſchlechterdings wie ein geborenes Genie. Er nahm das Mittel der Alten zunächſt wie es war, weil er es ſo brauchen konnte, und modifizierte es nachher auf die denkbar zweckdienlichſte Weiſe. Man braucht nur an die Eklektiker der engliſchen Schule nach Hogarth zu denken, um ein Maß für den Lehrling zu finden. Sein Mund war manchmal pietätlos, während der Manufacturer Reynolds geſalbte Reden hielt. Seine Hand, ſein Auge waren es nie. Doch ſtand der Drang nach Ausſprache über ſeiner Liebe zu Hals und den Spaniern. Er handhabte den Pinſel mit gleicher Meiſterſchaft wie die Alten, und wo er erkannte, daß man mit dem Meſſer weiter kam, warf er ihn weg. So tat er mit allem, auch mit Werten, mit denen bis dahin hohe geiſtige Begriffe untrennbar verbunden waren, auch mit Vorſtellungen, die uns als unerſetzbar gelten. Ein barbariſcher Revolutionär, aber notwendig. Er hat ſeinen Spruch ſagen müſſen, wäre es auch nur, damit wir ihn widerlegen. Und den Spruch legten ihm höhere Mächte in den Mund. Kaum einer der großen Umſtürzler vor ihm iſt ſo offenſichtlich Objekt einer Schickung der Epoche.

Faſt möchte man das Disparate ſeines Werkes damit erklären. Seine Bilder, ſo perſönlich ſie ſind, geben mehr als Realiſierung eines Einzelfalles, enthalten in Bruchſtücken eine notwendige, ganz allgemeine Erfüllung, an der man teilnehmen, mitarbeiten, gegen die man ſich wehren konnte, die mehr als irgendeine Kunſt der Zeit zu ganz perſönlichem Verhalten zwang.

Wenn man die Kritiken für und wider den Meiſter von Ornans durchblättert, kommt unwillkürlich ein anderer Franzoſe ins Gedächtnis, der zur ſelben Zeit ebenſo lebhaft angegriffen und verteidigt wurde: Flaubert. Das Réquiſitoire des berühmten Prozeſſes von 1857 gegen den Verfaſſer der Madame Bovary bediente ſich ungefähr derſelben Argumente, die man gegen den Maler vorbrachte; ein wenig intelligenter übrigens bei aller Beſchränktheit. Mit Gründen, die weder für noch gegen den Dichter ſprachen, verteidigte der Anwalt Sénard, dem der dankbare Autor nachher das Buch widmete, ſeinen Schützling; wiederum intelligenter, fachlicher als die mit der Malerei beſchäftigten Literaten. Angriffe und Verteidigung geſchriebener Werke ſind zu allen Zeiten ein wenig intelligenter als die Boxereien für und wider die bildende Kunſt geweſen. Sénard wies nach, daß die Dinge ſo ſind, wie ſie Flaubert malte, und ließ ſich, zum Glück für den Angeklagten, darauf ein, die Moral durch die Abſchreckungstheorie zu rechtfertigen. Die gleichen Argumente führten Proudhon und die mit Courbet befreundeten Kritiker ins Feld. Ganz in derſelben Weiſe ſuchte man zur gleichen Zeit in Deutſchland Rembrandt zu rechtfertigen, den Kugler in den dreißiger Jahren mit der Mäßigung eines milden Richters geduldet hatte. Ähnlich verhielt ſich bis vor kurzem die Bourgeoisie zu den Romanen Emile Zolas. Freunden und Feinden entging, daß hier etwas ganz anderes zu verteidigen oder anzugreifen war, als die perſönliche Moral; daß nicht dieſer oder jener Künſtler, ſondern die Gegenwart handelte, wenn Courbet oder Flaubert, Manet oder Zola ihre Bilder entrollten.

Die neue Kunſt des 19. Jahrhunderts verlegt das Heroiſche auf einen neuen Standpunkt, entrückte das Individuelle aus dem Bereiche der Einzelheit, verallgemeinerte, was man vorher die Seele nannte, materialiſierte ſie und entmaterialiſierte dafür im höheren Maße die Bilder. Sie ſchuf eine neue Einheit und diente in ihrem Bereich — im Bereich der Literatur, der bildenden Künſte und am deutlichſten von allen in der neueren Muſik — demſelben Prinzip, das die Philoſophie gleichzeitig in ſtrahlenden Geiſtern erkämpfte. Die Entwicklung, die mit Kant begann, amputierte der Menſchheit eine Illuſion, nahm ihr das Recht zu den phantaſtiſchen Vorſtellungen der alten Metaphyſik und leitete ſie durch Schopenhauer zu einem ſchwankenden, aber realeren Syſtem, dem der Peſſimismus nur eine, durchaus nicht die einzige Anwendung gab. Schopenhauer rettete ſich vor dem düſteren Schluß der Selbſtvernichtung in das Reich der Künſte. Und war nicht gerade die moderne Kunſt, die dem Zweifel am Wert des Einzelweſens konſequent Rechnung trug, dieſer Negation aber das Poſitive eines größeren Kosmos gegenüberſtellte, als Zuflucht geeignet? Courbet zerſtörte den Gedanken als spiritus rector des Bildes, die abſtrakte Idee, die an ſich geeignet ſein ſollte, den Menſchen zu erbauen; den Dualismus von Körper und Seele des Kunſtwerks. Nicht die Seele hob er auf, nur widerlegte er den Aberglauben von einem iſolierten Sitz der Seele, des Schönen, und brach mit der ſcheinbaren Handlung, die ſich vor jeder Reflexion als ohnmächtig erweiſt. Und gleichzeitig, während er ſo das Signal zum Aufräumen mit vielen Vorurteilen gab, zeigte er den ſtärkeren Faktor: die Maſſe, die mit der Bewegung allein das Schöne hervorbringt. Man ſchimpfte ihn einen unperſönlichen Kopiſten der Natur. Tatſächlich entfernte er das Perſönliche nur aus

einem Teil des Kunſtwerkes, der ungebildeten Augen als weſentlicher Vorgang erſchienen war. Dieſer Teil wurde zum ſeelenloſen Detail, zum Fleiſch, das nicht mehr Anſpruch hatte als das Tuch, auf dem es ruhte, oder der Vorhang daneben. Er tat die Idee dafür in das All, in den geſamten Kosmos, durchſtrömte Fleiſch und Tuch und Vorhang mit demſelben Impuls, malte die Landſchaft wie einen einzigen Körper, das Meer wie eine atmende Menge. Das heißt, er malte, was die Philoſophen der Zeit als den Urſprung des Seins formulierten: die Kraft, den Willen.

Da wir den primitiven Urſprung der Kraft kennen, nicht ihr Ziel, nicht das Objekt des Willens, ſind wir geneigt, ſie ungeiſtig zu nennen. Wohl mit Recht! Alles, was wir von der Kraft Courbets ausgehen ſehen, beſtätigt die materielle Sphäre. Etwas Ungeiſtiges kommt mit ihm in die Kunſt. Das Bürgerliche, das die Fontainebleauer brachten, erhält einen unverkennbar proletariſchen Zug. Die Art ſeiner Verallgemeinerung, überzeugend erreicht, weiſt auf das Sichtbare der Welt. Sehe ich, iſt es ſchon gemalt. Ganz ſicher wird nicht das von Hinz und Kunz Geſehene geſehen. Ein Auge phänomenaler Phyſiologie weitet die Poren der Dinge. Ein freſſeriſches Sehen, als ſei das Organ ungeheures Zerteilungswerkzeug. Aber ſoweit ſein Umfang reicht, immer hält es ſich an das rein Stoffliche des Objekts. Der Rhythmus macht alle Kräfte der Materie wirkſam. Das Geiſtige aber beruht nur auf der bewußten Energie, mit der für alle Stoffe Äquivalente der Pinſelſchrift gefunden werden. Es iſt Symbol, daß Courbet nicht das Äquivalent ſeiner Felſen und Wogen zu bevölkern vermag, daß uns das Fleiſch ſeiner Frauen hinreißt, nicht der Menſch in dem Fleiſch; daß auch ſeine Bildniſſe wunderbare Materie bleiben. Damit entſteht unvermeidlich die Gefahr einer energiereichen Materialiſierung der Kunſt. Courbet ſtürzt die Phraſe. Seitdem iſt die Sentimentalität des Malers mit Notbehelfen gerichtet. Der Sieg mußte Beſitztümer der Empfindung gefährden, ohne die das Malen ein Metier, ein manuelles oder viſuelles Gebaren wird. Gefährden, ſage ich, aber ſchon die Gefahr iſt Verluſt. War ſie zu vermeiden? Zweihundert Jahre vorher hat ein Größerer im Kampf mit ähnlichen ſozialen Vorurteilen eine Verallgemeinerung des Schönen vollbracht ohne die Verluſte Courbets, nur, faſt nur mit Gewinn. Auch Rembrandt entfernte ſich von dem Liebhaber und ſetzte an ſeine Stelle das Volk. Völkiſche Legende bereicherte die Leinwand, ohne dem farbigen Ornament einen Hauch der eigenen Herrlichkeit zu nehmen, ja, die Legende gibt den Farben erhöhten Klang und wird von ihnen ins Überirdiſche emporgehoben. Der umgekehrte Weg. Der ungläubige Courbet machte Felſen lebendig und ließ die Wogen des Meeres ſingen. Ein wunderbares, aber chaotiſches Schauſpiel. Mußte der Pantheismus dieſes Spezialiſten nicht zuletzt den Abgrund zwiſchen Kunſt und Volk vergrößern, da er der Malerei die gemeinverſtändliche Form des Menſchlichen nahm? War nicht im Grunde Delacroix, der Ariſtokrat, dem Volke freundlicher, da ſeine ſublime Vergeiſtigung der Kunſt die überlieferte Legende noch ſtrahlender entſtehen ließ? Nicht für die letzte geiſtige Erhöhung der Menſchheit war Courbet unentbehrlich, wohl aber für die Reinigung verworrener Inſtinkte, für einen neuen Anfang, und ganz ſicher für die unmittelbare Erziehung der heranwachſenden Kunſt. Ihr gab die chaotiſche Fülle ſeines Werkes, ſeine bedingungsloſe Sachlichkeit, ſeine durchdringende Kenntnis der Alten, vor allem die ſtrotzende Geſundheit des Kraftmenſchen die rechte Nahrung. Da der Naturalismus einmal kommen mußte, war kein beſſerer Interpret denkbar als dieſer Barbar mit dem hellen Auge und der geſchickten Hand, der ſich ohne Reſerven gab und die Grenzen ſeiner Art ſo unverhohlen wie möglich ſehen ließ. Kein beſſerer Anfang für geiſtige Menſchen als dieſer derbe Materialismus. Er gab ihnen keine Flügel, aber den

Stoff, mit dem alles zu machen war, glänzendes Handwerk und einen Stützpunkt auf feſter Erde, von wo man überallhin, auch ins Elyſium gelangen konnte. Unnütz darüber zu klagen, daß nicht der Geiſt Delacroix, ſondern der Körper Courbet die Mutter der Modernen wurde. Säuglinge bedürfen rein materieller Hilfen. Die Milch, die Courbet aus hundert Brüſten ſtrömen ließ, hätte kein anderer dem Kind der neuen Zeit gereicht. Man fängt mit Courbet an und endet mit Delacroix und Pouſſin. Die Nachfolger, denen der derbe Beginn die notwendige Folge verbaut hat, es ſind ihrer nicht wenige, denen hätte ein anderer Lehrmeiſter vermutlich auch nicht geholfen.

Immens war ſein Einfluß. Wie alles, was von ihm kommt, ging er in die Breite, beackerte das Gelände nahezu der ganzen Künſtlergeneration Europas, die um 1860 begann. Um dieſe Zeit hängen Manet, Renoir, Cézanne, Piſſarro, Sisley, Monet und viele andere eng mit ihm zuſammen. Was ſie anzog, war die unmittelbare Übernahme der Natur ohne alle außerhalb des Spontanen liegenden Vorausſetzungen, die Naturſtudie, die mit großen Flächen und unzweideutigen Pinſelſtrichen den perſönlichen Eindruck überträgt. Bei den Landſchaftern teilt ſich anfangs Courbet mit Corot in den Einfluß, der denkbar glücklichſte Verein, in dem Corot den weiblichen Teil darſtellt, eine Lyrik, die der Kunſt alle die milderen Reize zu erhalten ſucht, über die Courbet hinweggeht. Poeſie und Rationalismus kämpfen um die beſte Jugend, die je den Pinſel hielt.

Solange der Kampf unentſchieden iſt, eine kurze glückliche Spanne, die bis in die ſiebziger Jahre reicht, klingen die Landſchaften der Monet und Piſſarro wie Gedichte, und Frankreich zeigt zum letztenmal das lieblichſte Geſicht ſeiner Kunſt. Courbets Wirkſamkeit iſt aktueller und gewinnt ſpäter in der Richtung des Monet um 1880 ausſchließliche Rechte. Nur Renoir erkämpft ſich immer wieder nach großen Intervallen die Lyrik Corots, und ſie gibt ſeiner letzten und ſchönſten Periode den unvergänglichen Zauber. Piſſarro, der Älteſte begann, als er 1855 im Jahre der Courbet-Ausſtellung am Pont de l'Alma 25 Jahre alt nach Paris kam, die Reihe und zog dann Monet und Sisley mit. Damals ſtand Corot ihnen allen viel näher, und Courbet fügte der Lyrik lediglich eine derbere Nuance hinzu. Erſt mit Manet kommt der Einfluß Courbets auf die ganze Generation zur entſcheidenden Geltung. Manets „Nymphe surprise" aus 1861 iſt der zaghafte Niederſchlag der breiten Fleiſchmalerei Courbets, und im „Déjeuner sur l'herbe" wird daraus ein neues Pathos, zu dem die von Courbet vermittelte Beziehung zu Spanien den Ton gibt. Aus dieſer Beziehung gewinnt Manet gleichzeitig die Widerſtände gegen die Modellierung Courbets. Courbet aber bewahrt die neue flächige Malerei des Schöpfers der Olympia vor der Auflöſung ins Ornamentale. Seine unbändige Natur ſtabiliſiert die flüchtige Impreſſion. Noch in ſpäten Figurenbildern Manets, wie dem „Paar im Gewächshaus" in der Nationalgalerie, ja auch in dem „Löwenjäger" iſt der robuſte Beitrag des Meiſters von Ornans unverkennbar. Cézannes ſchwarze Stilleben der Frühzeit gehören in dieſelbe Richtung. In den ſchwarzen Figurenbildern ſcheinen ſich Courbets Fragmente zu zyklopenhaften Rhythmen zu ordnen. Am auffälligſten zeigt der junge Renoir den Einfluß. Alle Frühbilder, wie das „Cabaret", die „Diane chasseresse", der „Cirkus mit dem Clown" uſw., auch noch der „Knabe mit der Katze", in der Sammlung Arnhold, ſind Stücke der Welt Courbets in corothafter Atmosphäre. Die frühen Stilleben bei Liebermann und in der Sammlung Biermann in Bremen könnten faſt von Courbet ſigniert ſein. Auch die wechſelvolle weitere Laufbahn Renoirs weiſt auf ein ähnliches Geſchick. Die immer wieder auftauchende Tendenz, das Plaſtiſche zu erhalten, von Manet und im höheren Sinne von Delacroix nie vollſtändig neutraliſiert, bildet auf einem farbigeren Feld die

Parallele zu Courbet. Das Niveau hat ſich unverhältnismäßig erhöht. Keiner der Nachfolger hat ſo vollſtändig mit eigenen Mitteln das Erbe des großen Barbaren realiſiert. Von der urwüchſigen Kraft iſt nichts verloren gegangen, und es gelang, ſie mit dem Geiſt der beiden größten Meiſter Frankreichs, Delacroix und Corot, zu verſchmelzen. In Monet kam Courbet in den ſiebziger Jahren zum Durchbruch auf Koſten vieler Werte, die ſeine Jugend verſchönern. In der Art des Temperaments, in dem undifferenzierten Utilitarismus war Monet der nächſte Verwandte, nur von unverhältnismäßig kleinerem Format. In den „Belle-Isle Marinen“ wirkt die Erinnerung an den Meiſter der „Woge“ wie letztes Echo. Auch der Materialismus, der die Nachfolger Monets zu ihren phyſiologiſchen Experimenten verführt, iſt mittelbares Erbe Courbets. Endlich könnte man auch zu Degas, dem fremdartigſten und verſchloſſenſten von allen, eine loſe Beziehung finden. Wenn man 1900 auf der Pariſer Weltausſtellung von den „Cribleuses“ vor die „Baumwollfaktorei in New Orleans“ trat, blieb man im Reiche derſelben Kunſt.

In England brachte es der Realismus nur zu einer Auseinanderſetzung mit den Ideen Courbets, nicht mit der Malerei des Meiſters. Dagegen wurde der Maler von Ornans in Deutſchland um ſo intenſiver begriffen. Hier gab er zuerſt Viktor Müller, dann Leibl den Anſtoß. Auch Thoma verdankt dieſem Impuls die ſchönen Bilder ſeiner Jugend. Um Leibl und Trübner, ſchließlich um Liebermann bildete ſich eine Schule, die einzigſte im Deutſchland des 19. Jahrhunderts, die nichts anderes als malen wollte. Sie verehrt neben den Alten zumal in Courbet ihren intellektuellen, wenn nicht perſönlich wirkſamen Begründer.

Ebenſoviel verdankt Belgien dem Meiſter. Louis Dubois und Arton, Baron, Boulenger, Sacré und Rops — ſoweit er zu malen verſuchte —, kurz die ganze Künſtlerſchar, die neben Alfred Stevens, dem Freunde Courbets, und Henri de Brackeleer das Beſte der modernen belgiſchen Malerei geleiſtet hat, geht mehr oder weniger direkt auf Courbet zurück. Viele Jüngere danken ihm ihr Debut. Im Holland der Maris, Mauve und Mesdag teilt er mit Daubigny und den älteren Fontainebleauern die Rolle des Anregers. In Skandinavien und in der Schweiz und in allen Ländern, überall, wo die Künſtler ſich auf das eigentliche Weſen der Malerei beſannen, wurde der Geiſt Courbets zum Förderer. Sein Name hat viele Torheiten gedeckt. Hält man ſich an das Weſentliche, ſo bleibt ihm der Ruhm eines Befreiers.

Trotzalledem ſteht Courbet im Schatten der Vergeſſenheit. Der Händler ſchätzt die Bilder der Nachkommen mit zehn- und zwanzigmal höheren Preiſen; der Kunſtbefliſſene begnügt ſich mit der hiſtoriſchen Betrachtung. Die Verantwortung trifft Frankreich, das ſich nicht entſchließen konnte, über dem großen Künſtler den Menſchen zu vergeſſen. Vielleicht wird dieſe Geſinnung mit den Zuſchauern der Ereigniſſe von 1871 verſchwinden. Nicht wenig trug der Leichtſinn Courbets zu dieſer Unterſchätzung bei, weil er ſich in den Jahren nach 70 geringer Mitarbeiter bediente und ſeine Signatur durch eine Menge kaum von ihm berührter Landſchaften entwertete[30]. Man vergaß über der Menge von Belangloſigkeiten die Werke.

Am empfindlichſten hat ihm merkwürdigerweiſer der aufſteigende Ruhm ſeiner Nachfolger geſchadet. Frankreich ſehnte ſich nach franzöſiſcheren Künſtlern. Die Zeit ſtand nach lichteren Farben, nach leichteren und klangvolleren Kadenzen. Das „Begräbnis von Ornans“ verſchwand hinter dem „Déjeuner sur l'herbe“. Eine Untreue, eine bequeme Lüge. Die Epoche wollte nicht dieſen Repräſentanten, der ihren entſcheidendſten Regungen den Spiegel vorhielt, und wappnete ſich mit

Geſchmack gegen die Kraft des Koloſſes. Bewies ſie mehr Geiſt und Sachlichkeit als der Barbar, indem ſie ſeine Ungeiſtigkeit als Fremdkörper zurückwies? Nicht die Gerechtigkeit gegen den Rieſen, ſondern die Rückſicht auf uns, auf das wenige Eigene das wir haben, erheiſcht ernſtere Wertung. Was Generationen den Genuß Rembrandts verſchloß, war die Dunkelheit ſeiner Leinwände, die gegen die beliebten Farben der Wohnungen oder der Frauenkleider verſtieß, oder das durchaus nicht Zierliche ſeiner Geſtalten, während die Mode auf Rokoko ſtand. Eine andere Zeit wandte ſich von Rubens ab, weil ihre Strenge ihn zu barock fand. Einer zärtlichen Epoche waren die Primitiven verſchloſſen. Moden vergehen. Große Künſtler ſollten auf einer geſicherten Warte ſtehen. Die Relation zum Geſchmack erſchöpft nicht den Bruchteil ihres Wertes. Was wir aus ihnen gewinnen, iſt mehr als die unmittelbar nutzbare Anregung, mehr als die Stärkung unſeres Farben- oder Linienſinns, ſelbſt mehr als die Bereicherung unſeres Formgefühls. Alles das ſind Nützlichkeiten, nicht Beweggründe: Vorteile, von der Tat des Künſtlers mitgeſchwemmt. Die Tat entſcheidet, die Eroberung der Materie, daß ſie zum zuckenden Glied des Geſtalters wird. Ob wir ſolches Werk naturaliſtiſch nennen oder anders, ob uns die Kraft animaliſch oder anders erſcheint, das alles ſind wichtige Unterſcheidungen, gut für unſere Geſittung, unſere Erkenntnis, aber ſie kommen erſt, nachdem die weſentliche Entſcheidung fiel. Immer iſt ſolches Werk Sieg des Menſchen über die Materie. Seine Einzelheiten ſind nur die Fahnen des Siegers. Sein Gewinn iſt, was wir mit ihm gewinnen, das Zucken, das auch uns erfaßt und in ſchöpferiſche Höhe ſchnellt. Da wir reicher werden, liegt es in unſerem Intereſſe, körperlich, geiſtig, mit allen Augen zu ſehen. Denn jedes ungeſehene Werk zählt tauſend unſerer Seligkeit geſtohlene Stunden.

ANMERKUNGEN

1. In dem launigen Steckbrief, der 1872 in der Neuen Freien Preſſe erſchien, abgedruckt in den geſammelten Schriften (Verlagsanſtalt Bruckmann, 1902, S. 121).
2. G. Courbet et son œuvre, Paris, Lemerre 1878.
3. G. Courbet, notes et documents sur sa vie et son œuvre, Paris, Gravé 1878.
4. „Penser, surtout penser vite est une fête. L'Esprit y trouve une sorte de bal; jugez de quel empressement il s'y porte." Histoire de la littérature anglaise III, 273 (letzte Ausg.).
5. Vorrede zum „Journal".
6. George Sand, Histoire de ma vie, Calmann Lévy, Paris, S. 242—252. Hier auch die wichtigſten Paſſagen des Delacroix'ſchen Aufſatzes über Michelangelo, den man in extenso in „Eugène Delacroix, sa vie et ses œuvres", Paris, Imprimerie Jules Claye, 1865 findet. Deutſche Ausgabe: „Delacroix' Literariſche Werke" (Insel-Verlag 1912).
7. Die „Baigneuses" des Salons von 1853.
8. Les Peintres français en 1867, par Théodore Duret (Paris, Dentu, 1867). Dabei darf freilich nicht vergeſſen werden, daß Courbet im Jahre 1867 noch nicht abgeſchloſſen hatte.
9. So legt er den „Homme blessé" in das Jahr 1854, während das Bild ſchon 1844 im Salon refüſiert wurde, und weiſt in der kleinen Note vor dem Katalog ausdrücklich darauf hin. Auch Eſtignard iſt wenig verläßlich; er legt die beiden Kopien nach Hals und Rembrandt, die 1869 entſtanden, in das Jahr 1842, den „Homme à la ceinture de cuir" in das Jahr 1844 uſw. Selbſt die Hauptdaten ſchwanken. So nennt der Louvre-Katalog für das „Enterrement" den Salon 1851, während alle Biographen mit Recht den Salon des vorhergehenden Jahres angeben.
10. In der bereits zitierten Unterhaltung mit Silveſtre ſagte er: „Ribera, Zurbaran et surtout Velasquez, je les admire; Ostade et Craesbeeck me séduisent entre tous les Hollandais et je vénère Holbein."
11. Auf die Parallele Courbet-Caravaggio, auf den Realismus und das ähnliche Verhalten des Publikums gegen beide Künſtler, hat Muther hingewieſen. (Geſchichte der Malerei im 19. Jahrhundert, II 438 und 449.)
12. Vgl. z. B. die Marine Millets im Stockholmer Muſeum (Nr. 588, Sammlung Heilborn).
13. Entwicklungsgeſchichte. 1. Aufl., Band I, S. 106, f. f.
14. Journal II. 159. In der Fußnote wird das Bild „Demoiselles de Village" genannt und figurierte oft unter dieſer Bezeichnung, die Courbet auch im Katalog des Salons von 1853 gewählt hatte. Es iſt nicht mit den oben erwähnten „Demoiselles de Village faisant l'aumône à une gardienne

de vaches" aus 1851 zu verwechſeln. Ich nenne dieſes ſtets „Demoiselles de Village", das andere, das heute im Muſeum von Montpellier hängt, „Baigneuses". Das dritte Bild dieſer Reihe ſind die „Demoiselles au bord de la Seine" des Salons von 1857, gemalt 1856; die beiden im Graſe ruhenden bekleideten Damen, auf die Proudhon ſeine Moralreflexionen, den Vergleich mit den Casseurs de pierre, anwendete.

15. Näheres über das Bild in meinem Manet (R. Piper & Co. 1912) S. 96.

16. So beſchrieb Théophile Silveſtre das Bild ... „Il s'est obstiné en diable dans ce titre qui ne signifie absolument rien dans aucune langue. Il entend résumer dans cette vaste machine tous les types vivants et toutes les idées qui ont rempli sa vie et ses ouvrages, depuis sept ans. On le voit au milieu de son atelier occupé à peindre un paysage, prétexte ingénieux qu'il a pris pour nous présenter encore une fois son portrait. Derrière lui, une femme nue personnifie le modèle vivant; un monsieur et une dame figurent les gens du monde, qui de temps en temps viennent le visiter; son ami Champfleury le regarde travailler, M. M. Bruyas et Promayet l'admirent sans réserve; Charles Baudelaire lit dans un coin; des amoureux s'embrassent avec délices au fond de l'atelier, ce qui signifie: vive l'amour libre!

Au pied du chevalet un marmot de cinq ou six ans l'examine, hébété; une grosse irlandaise, souvenir lamentable des rues de Londres, est accroupie et entortillée avec son enfant à la mamelle dans un madras en lambeaux qui voile mal son horrible nudité; le braconnier tenant ses chiens en laisse; le faucheur, le terrassier expriment la rude vie des champs; le prolétaire des villes représente le chômage. Le juif, le marchand de vieux habits, vieux galons, le paillasse, le curé et le croquemort veulent dire: nous vivons de la crédulité du monde, de sa mort et de ses débris. Le sombrero à plumes noires et le poignard qui roulent dans la poussière sont les emblèmes de la poésie romantique, et la tête de mort posée comme un serrepapier sur le Journal des Débats, déployé sur un guéridon, c'est sans doute la réponse de Courbet aux articles de cette feuille, ou bien la traduction libre de cette phrase de Proudhon: "les journaux sont les cimetières des ideées." (Histoire des Artistes vivants, p. 264 etc.)

Courbet ſelbſt ſchrieb über das Bild an einen Freund: „Le sujet de mon tableau est si long à expliquer que je veux te le laisser deviner quand tu le verras, c'est l'histoire de mon atelier ce qui s'y passe moralement et physiquement, c'est passablement mystérieux. Devinera qui pourra." (Der Brief, ein Spezimen der Courbetſchen Grammatik, findet ſich in l'Art, 1883, Band 34 und 35.)

17. Journal III., S. 64.

18. Es diente gleichzeitig als Vorhang einer Bühne und konnte, wenn das Theater benutzt wurde, in den Boden verſenkt werden. Dieſe Verwendung hätte den Realiſten und Sozialiſten nicht ſonderlich begeiſtert, ſchmälerte aber durchaus nicht den höheren Nutzwert des Bildes. Im Krieg wurde das Bild vom Louvre erworben, und hängt hier lange nicht ſo günſtig.

19. Courbet, sa vie, ses œuvres par A. Estignard (Besançon, Delagrange-Louys, 1896). Schnurrigerweiſe meint der Autor, Proudhon ſelbſt ſei über das Bild entſetzt geweſen (S. 52), berichtet aber hundert Seiten nachher (S. 163) ganz richtig, daß das Modell nicht mehr am Leben war, als es von Courbet gemalt wurde.

20. Sammlung v. Schwabach, Berlin.

21. Das Bild ſcheint 1855 datiert. Doch dürfte die Zahl (ſie iſt nicht mehr deutlich erkennbar) wohl richtiger 57 heißen. Es iſt wenigſtens kaum anzunehmen, daß dies Fragment früher als die „Curée“ entſtand, die 1857 gemalt wurde.
22. Aus dieſer Zeit beſaß Trübner ein Selbſtporträt Courbets. Nach Bayersdorfer war Courbet damals ein ganzes Jahr in Frankfurt. Aus der gleichen Zeit datiert der Einfluß auf Viktor Müller, der ſo ſegensreiche Folgen haben ſollte.
23. Auch die Harmonie der beiden hier wiedergegebenen Bilder mit ruhenden Frauen iſt auf ähnliche Art gewonnen.
24. Sammlung Theo Behrens, Hamburg.
25. Journal II. 159.
26. In dem zitierten Buch „Les Peintres Français“.
27. L'Art vivant (S. Fiſchbacher, Paris 1887).
28. George Michel lebte 1763 bis 1843 und war, bevor er Conſtable kennen lernte, einer der Meiſtbeteiligten an dem Einzug der Holländer in Frankreich. Einmal tat er nicht wenig dazu, die alten Meiſter durch ihre Werke zu propagieren, indem er, wie André Michel erzählt, für die wenigen aufgeklärten Amateure des erſten Viertels des 19. Jahrhunderts die Bilder der Ruysdael, Cuyp und van Goyen reinigte. Dann, durch dieſe Beſchäftigung in das Weſen der Meiſter eingedrungen, begann er, wie ſie zu malen und wurde der Vorläufer Rouſſeaus. Die Beziehung zu Courbet iſt nicht weniger deutlich, aber beſchränkt ſich naturgemäß auf ein kleineres Gebiet. Vergleiche André Michel: Notes sur l'art moderne (Collin & Cie., Paris 1896).
29. Gros-Koſt: Courbet, Souvenirs intimes (Paris, Dervaux 1880). Zu dieſer Art Literatur gehört auch „Courbet selon les caricatures et les images“ von Charles Léger, Vorwort von Théodore Duret (Paul Roſenberg, Paris 1920), mit vielen amüſanten Dokumenten zu der Geſchichte der Wirkung Courbets auf ſeine Landsleute und mit einigen unbekannten Briefen der letzten Zeit. Hier auch eine ſehr vollſtändige Bibliographie.
30. Viele von dem jungen Freund ſeiner letzten Jahre B. Pata, der an dieſem Mißbrauch, wie bei Gros-Koſt berichtet wird, keine Schuld tragen ſoll.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

(In den angegebenen Maßen geht die Breite der Höhe voraus.)

Guſtav Courbet, Photographie .. .. .. Titelbild
Guſtav Courbet, Photographie .. nach Seite 48

Abbildungsteil: Seite

Selbſtbildnis (L'homme à la ceinture de cuir), 1849 .. .. vor Seite 1
Familienbild 1
Die Hängematte, 1844 2
Porträt Baudelaires, gegen 1845 3
Der Philoſoph Trapadoux, 1849 4
Selbſtbildnis mit Joſephine, 1844/45 5
Der Verwundete 7
Nach dem Mittageſſen, 1849? .. .. vor Seite 9
Selbſtbildnis mit Tonpfeife, 1847 9
Das Begräbnis zu Ornans, 1850 10
Ausſchnitt aus dem Begräbnis von Ornans 11
Ausſchnitt aus dem Begräbnis von Ornans 12
Ausſchnitt aus dem Begräbnis von Ornans 13
Porträt Oliviers 14
Damenbildnis 15
Demoiſelles de Village, 1851 16
Stier und Kuh, 1851 17
Steinklopfer, 1851 19
Ausſchnitt aus den Steinklopfern 21
Die Ringer, 1853 22
Die Badenden, 1853 23
Schlafendes Mädchen, 1853 24
Schlafendes Mädchen, 1853 25
Porträt der Frau Crocq, 1854/55 26
Mädchen mit Blumen 27

Ausſchnitt aus dem Mädchen mit Blumen .. 29
Die Kornſieberinnen (Les cribleuses de blé), 1853/54 .. 31
Waldbach, 1855 .. 32
Landſchaft bei Ornans, 1853/54 .. 33
Felſen in der Umgebung von Ornans .. 34
Blumenſtilleben, 1855 .. 35
Der Apoſtel Jean Journet, Lithographie .. 36
„Guten Tag, Herr Courbet (Bon jour, Mr. Courbet), 1854 .. 37
Porträt des Schriftſtellers Champfleury, 1854 .. 38
Porträt M. Marlet .. 39
Badendes Mädchen .. vor Seite 41
Das Atelier, 1855 .. 41
Ausſchnitt aus dem Atelier .. 43
Hund, 1856 .. 44
Das Picknick, 1857 .. 45
Am Seineufer (Les demoiselles au bord de la Seine), 1857 .. 46
Studie zu den Damen am Seineufer, 1857 .. 47
Zeichnung nach den Demoiſelles de Village .. 48
Auf dem Heimweg (Le retour de la conférence), 1862 .. vor Seite 49
Studie zu den Damen am Seineufer, 1857 .. 49
Hirſchkampf, 1860/61 .. 51
Landſchaft, 1861 .. 53
Durchgehendes Pferd, 1861 .. 54
Pferd und Hund im Walde .. 55
Frankfurt am Main, 1862 .. 56
Bildnis des Malers Luntеſchütz .. 57
Waldlandſchaft .. 58
Waldlandſchaft mit Waſſerfall .. 59
Liegender Akt, 1862 .. 61
Die Ruhe .. 63
Blumenſtilleben, gegen 1863 .. 64
Bäume im Schnee .. vor Seite 65
Blumenſtilleben, 1863 .. 65
Die Brücke .. 66
Felſenſchlucht .. 67
Stilleben .. 68
Eſelreiterin .. 69
Schlafende Frau, Studie zum Traum .. 70
Der Traum, 1864 .. 71
Liegende Frau im Wald .. 72
Juralandſchaft mit Hirtin und Eſel .. 73

Der Steinbruch von Optevoz .. 74
Landſchaft .. 75
Winterlandſchaft mit Rehen .. 76
Rehe in einer Winterlandſchaft .. 77
Die Loire-Grotte .. 78
Die Grotte, 1864 .. 79
Die Grotte .. 80
Felſen bei Ornans .. vor Seite 81
Jäger im Walde, 1865 .. 81
Der gute Wein .. 82
Proudhon mit ſeinen Kindern, 1865 .. 83
Am Meer, 1865 .. 84
Landſchaft, 1865 .. 85
Das Mühlwehr, 1866 .. 86
Kühe an der Tränke .. 87
Gebirgsbach mit Rehen .. 88
Waldlandſchaft mit Reh .. 89
Alte Mühle .. 90
Dünenlandſchaft, 1866 .. 91
Damenporträt .. 92
Frau mit Spiegel .. 93
Jäger im Schnee .. 95
Halbakt .. vor Seite 97
Die Dorfarme, 1866 .. 97
Badende .. 98
Blumenſtilleben .. 99
Selbſtbildnis .. 100
Bildnis des Malers Dupont, 1868 .. 101
Hirſchjagd, 1867 .. 102
Uhu, ein Reh anſchneidend .. 103
Dorfausgang im Winter .. 104
Winterlandſchaft mit totem Reh .. 105
Felſenſchlucht .. 106
Marine, 1867 .. 107
Die Woge, 1870 .. 108
Die Welle, 1870 .. 109
Die Waſſerhoſe, 1867 .. 110
Die Woge, 1870 .. 111
Junge im Walde .. 112
Apfelſtilleben, 1871 .. vor Seite 113
Zwei Mädchen auf dem Balkon .. 113

Abbildungsteil: Seite

Porträt Henri Rochefort, vor 1870 114
Bildnis Jules Vallés 115
Fruchtstilleben, 1871 116
Apfelstilleben, 1871 117
Schloß Chillon, 1875 118

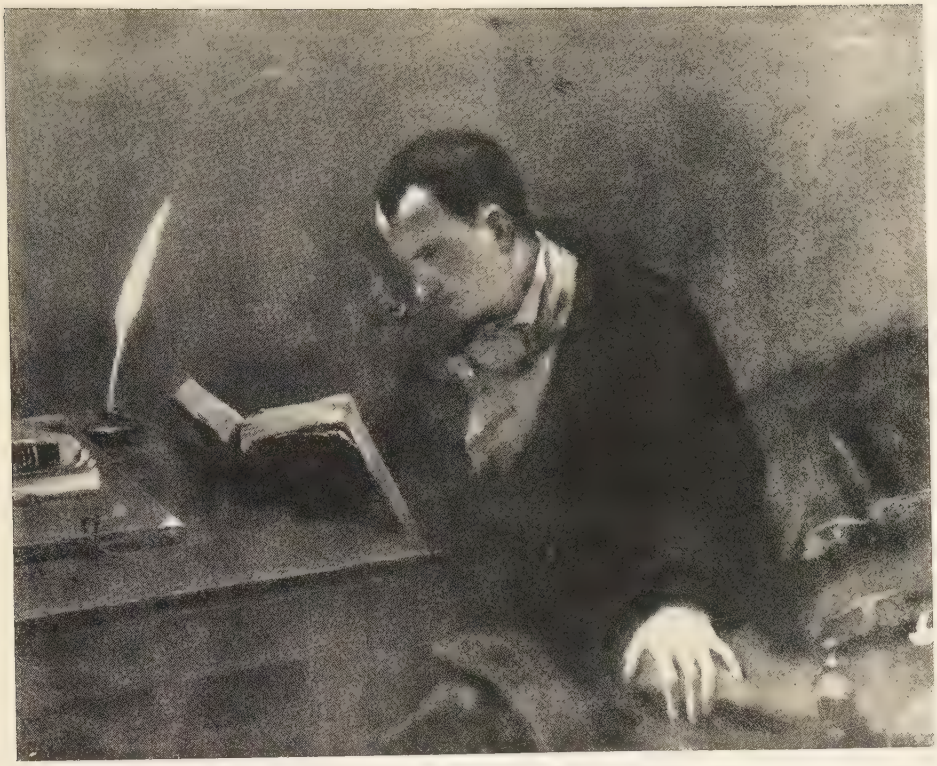
Wo nicht anders angegeben, handelt es sich um Ölgemälde.

ABBILDUNGEN

FAMILIENBILD / 1,63×0,895 m

FRÜHER M. V. NEMES, BUDAPEST

DIE HÄNGEMATTE / 1844
PRINZ WAGRAM, PARIS
PHOTO E. DRUET, PARIS



PORTRÄT BAUDELAIRES / GEGEN 1845
MUSEUM, MONTPELLIER
PHOTO J. E. BULLOZ, PARIS

DER PHILOSOPH TRAPADOUX / 1849 / 0,82×1,16 m
O. GERSTENBERG, BERLIN

SELBSTBILDNIS MIT JOSEPHINE / 1844/45
MUSEUM, LYON

DER VERWUNDETE

SELBSTBILDNIS MIT TONPFEIFE / 1845

DIE BEERDIGUNG ZU ORNANS / 1850

LOUVRE, PARIS

PHOTO AD. BRAUN & CO., DORNACH

AUSSCHNITT AUS DEM BEGRÄBNIS VON ORNANS

LOUVRE, PARIS

AUSSCHNITT AUS DEM BEGRÄBNIS VON ORNANS

LOUVRE, PARIS

AUSSCHNITT AUS DEM BEGRÄBNIS VON ORNANS

LOUVRE, PARIS

PORTRÄT OLIVIERS / 0,40×0,50 m
NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN
PHOTO F. HANFSTAENGL, MÜNCHEN

DAMENBILDNIS / 0,46×0,55 m
NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN
PHOTO F.HANFSTAENGL, MÜNCHEN

DEMOISELLES DE VILLAGE / 1851 / 2,61×1,93 m
PHOTO DURAND-RUEL, NEW YORK

STIER UND KUH / 1851

STEINKLOPFER / 1851/2,59×1,59 m

GEMÄLDEGALERIE, DRESDEN

PHOTO F. & O. BROCKMANNS NACHF. R. TAMME, DRESDEN

AUSSCHNITT AUS DEN STEINKLOPFERN

GEMÄLDEGALERIE, DRESDEN

PHOTO F. & O. BROCKMANNS NACHF. R. TAMME, DRESDEN

DIE RINGER / 1853

DIE BADENDEN / 1853
BES.: MUSEUM, MONTPELLIER

SCHLAFENDES MÄDCHEN / 1853 / 0,57×0,675 m

SCHLAFENDES MÄDCHEN / 1853

PHOTO BERNHEIM JEUNE, PARIS

PORTRÄT DER FRAU CROCQ / 1854/55 / 1,10×1,75 m
PHOTO DURAND-RUEL & FILS, PARIS

MÄDCHEN MIT BLUMEN / 1,90×1,36 m

PHOTO PAUL CASSIRER, BERLIN

MÄDCHEN MIT BLUMEN
(AUSSCHNITT)

DIE KORNSIEBERINNEN / 1853/54

MUSEUM, NANTES

WALDBACH / 1855
PHOTO E. DRUET, PARIS

LANDSCHAFT BEI ORNANS / 1853/54

PHOTO F. HANFSTAENGL, MÜNCHEN

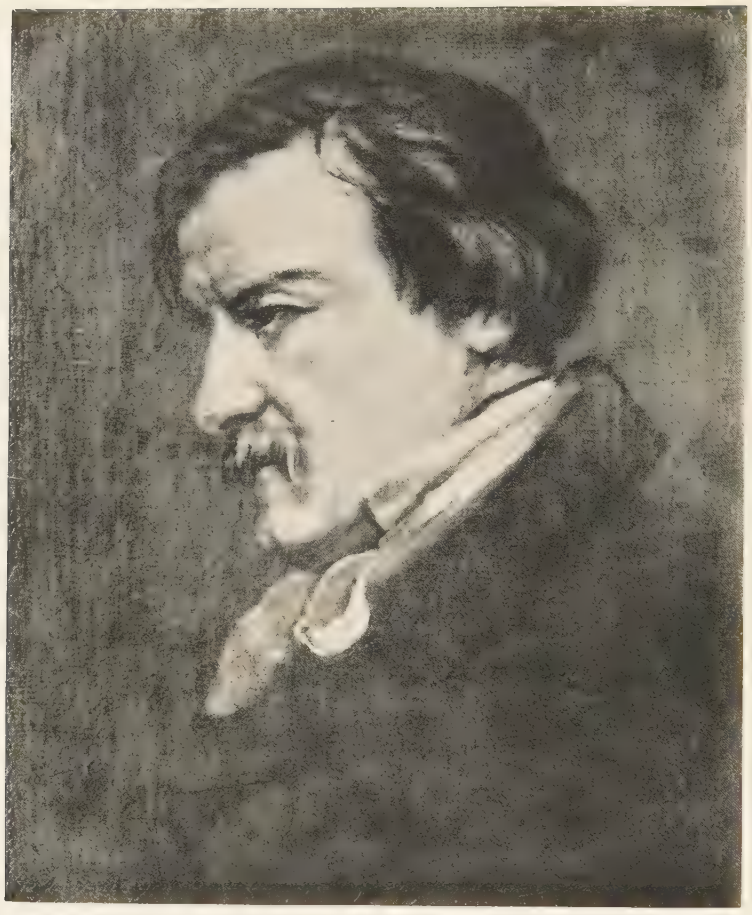
FELSEN IN DER UMGEBUNG VON ORNANS

PHOTO BERNHEIM JEUNE, PARIS

BLUMENSTILLEBEN / 1855 / 1,09×0,84 m
KUNSTHALLE, HAMBURG
PHOTO BERNHEIM JEUNE, PARIS

DER APOSTEL JEAN JOURNET. LITHOGRAPHIE

„GUTEN TAG, HERR COURBET“ / 1854
MUSEUM, MONTPELLIER



PORTRÄT DES SCHRIFTSTELLERS CHAMPFLEURY / 1854

PORTRÄT M. MARLET / 0,46×0,56 m

FRÜHER M. V. NEMES, BUDAPEST

DAS ATELIER / 1855 / 6,00×3,50 m
LOUVRE, PARIS

AUSSCHNITT AUS DEM ATELIER

LOUVRE, PARIS

HUND / 1856 / 0,815×0,65 m

FRÜHER M. V. NEMES, BUDAPEST

DAS PICKNICK / 1857 / 3,25×2,07 m
WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM, KÖLN A RH.

AM SEINEUFER / 1857
MUSEUM DER STADT PARIS (PETIT PALAIS)
PHOTO J. E. BULLOZ, PARIS

STUDIE ZU DEN DAMEN AM SEINEUFER 1857

ZEICHNUNG NACH DEN DEMOISELLES DE VILLAGE / 1864

G. Courbet

STUDIE ZU DEN DAMEN AM SEINEUFER / 1857

HIRSCHKAMPF / 1860/61

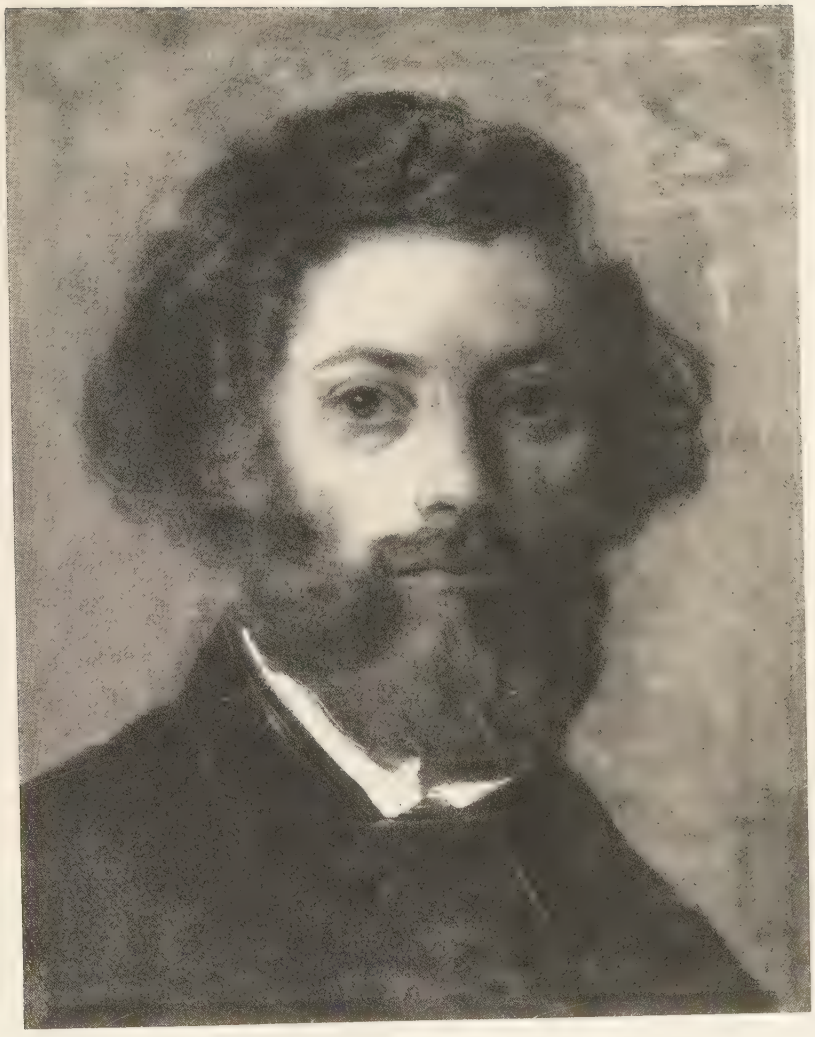
LOUVRE, PARIS

LANDSCHAFT / 1864 / 1,90×1,80 m
P. RAUERS, MÜNCHEN

DURCHGEHENDES PFERD / 1861 / 2,25×1,90 m
NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN
PHOTO F. HANFSTAENGL, MÜNCHEN

PFERD UND HUND IM WALDE

FRANKFURT A. MAIN / 1862



BILDNIS DES MALERS LUNTESCHÜTZ / 0,465×0,375 m

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT A.M.

WALDLANDSCHAFT / 1,12×1,55 m

WALDLANDSCHAFT MIT WASSERFALL / 0,50×0,61 m

GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

LIEGENDER AKT / 1862 / 0,95×0,75 m

SAMMLUNG V. HERZOG, BUDAPEST

DIE RUHE

BLUMENSTILLEBEN / GEGEN 1863 / 1,07×0,70 m
PHOTO DURAND-RUEL, PARIS

BLUMENSTILLEBEN / 1863 / 1,07×0,72 m
KUNSTHALLE, BREMEN

DIE BRÜCKE / 1,30×0,97 m
FRÜHER M. V. NEMES, BUDAPEST

FELSENSCHLUCHT

LOUVRE, PARIS

PHOTO F. HANFSTAENGL, MÜNCHEN

STILLEBEN / 0,46×0,41 m

ERNA SCHÖN, BERLIN-GRUNEWALD

ESELREITERIN / 0,61×0,50 m
WERNER DÜCKER, DÜSSELDORF

SCHLAFENDE FRAU, STUDIE ZUM TRAUM

DER TRAUM / 1864 / 1,955×1,45 m
O. GERSTENBERG, BERLIN

LIEGENDE FRAU IM WALD / 0,645×0,49 m

JURALANDSCHAFT MIT HIRTIN UND ESEL / 1,40×1,78 m
GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

DER STEINBRUCH VON OPTEVOZ / 0,85×0,64 m

NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

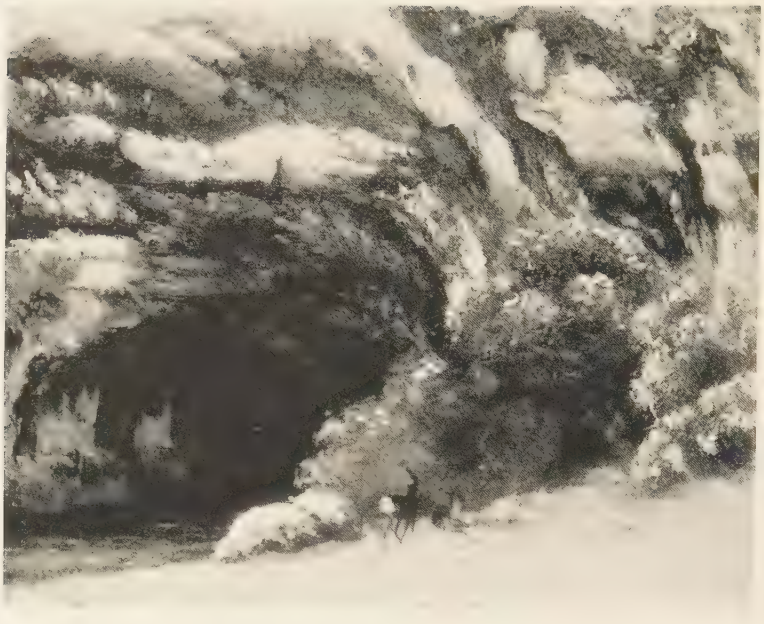
PHOTO F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN

LANDSCHAFT / 1,22×0,97 m
PHOTO PAUL CASSIRER, BERLIN

WINTERLANDSCHAFT MIT REHEN / 1,06×0,67 m

REHE IN EINER WINTERLANDSCHAFT 1,00 : 0,81 m

GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN



DIE LOIRE-GROTTE

PHOTO DURAND-RUEL, PARIS

DIE GROTTE / 1864 / 1,305×0,98 m
KUNSTHALLE, HAMBURG
PHOTO DR. F. STOEDTNER, BERLIN

DIE GROTTE

PHOTO DURAND-RUEL, PARIS

JÄGER IM WALDE / 1865 / 1,60×0,90 m

O. GERSTENBERG, BERLIN

PHOTO DURAND-RUEL & FILS, PARIS

DER GUTE WEIN

FRÜHER CAMENTRON, PARIS

PROUDHON MIT SEINEN KINDERN / 1865

MUSEUM DER STADT PARIS (PETIT PALAIS)

PHOTO J. E. BULLOZ, PARIS

AM MEER / 1865 / 0,81×0,65 m

PHOTO DURAND-RUEL, PARIS

LANDSCHAFT / 1865 / 0,59×0,48 m
NEUE PINAKOTHEK, MÜNCHEN
PHOTO F. HANFSTAENGL, MÜNCHEN

DAS MÜHLWEHR / 1866 / 0,65×0,54 m
NATIONALGALERIE, BERLIN

KÜHE AN DER TRÄNKE / 0,91×0,73 m

PHOTO PAUL CASSIRER, BERLIN

GEBIRGSBACH MIT REHEN

LOUVRE, PARIS

PHOTO F. HANFSTAENGL, MÜNCHEN

WALDLANDSCHAFT MIT REH

LOUVRE, PARIS

PHOTO F. HANFSTAENGL, MÜNCHEN

ALTE MÜHLE / 0,82×0,65
GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

DÜNENLANDSCHAFT / 1866

BES.: FRAU EDELSTEIN, ZÜRICH

DAMENPORTRÄT

BERLINER PRIVATBESITZ

FRAU MIT SPIEGEL

ALFRED CASSIRER, BERLIN

JÄGER IM SCHNEE

DIE DORFARME / 1866

HUGO NATHAN, FRANKFURT A.M.

BADENDE / 0,76×0,58 m

GEH. RAT EDUARD ARNHOLD, BERLIN

BLUMENSTILLEBEN

SELBSTBILDNIS

BILDNIS DES MALERS DUPONT / 1868

HIRSCHJAGD / 1867

MUSEUM, BESANÇON

UHU, EIN REH ANSCHNEIDEND / 1,22×0,91 m
NATIONALGALERIE, BERLIN

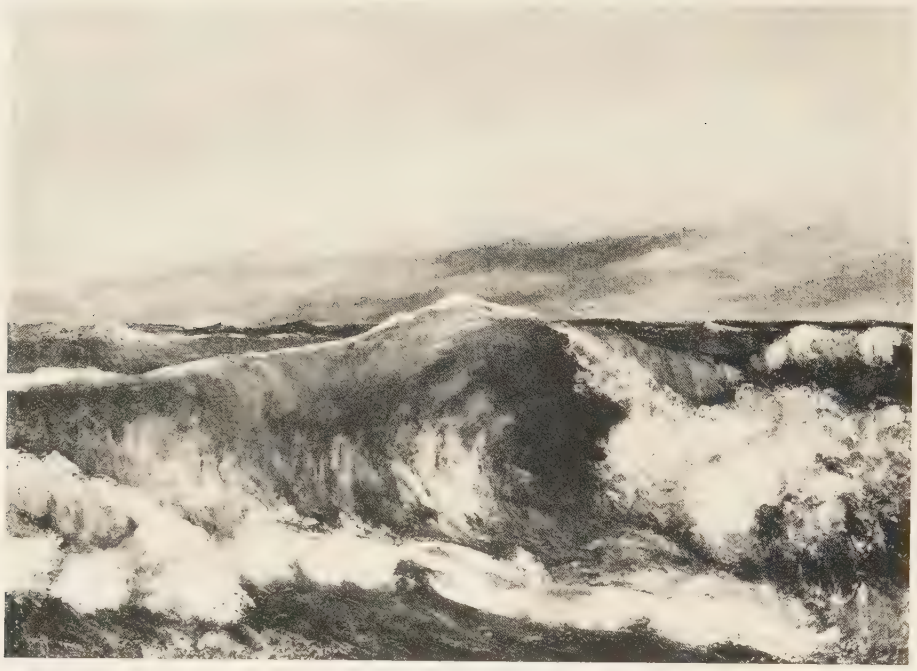
DORFAUSGANG IM WINTER / 0,54×0,445 m
STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT A. M.

WINTERLANDSCHAFT MIT TOTEM REH

BERLINER PRIVATBESITZ

FELSENSCHLUCHT / 0,96×0,83 m
GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

MARINE / 1867 / 0,61×0,50 m
PHOTO DURAND-RUEL & FILS, PARIS



DIE WOGE / 1870
H. OTTINGER, PARIS

DIE WELLE / 1870 / 0,915×0,63 m
STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT A. M.

DIE WASSERHOSE / 1867 / 0,82×0,65 1/2 m
GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

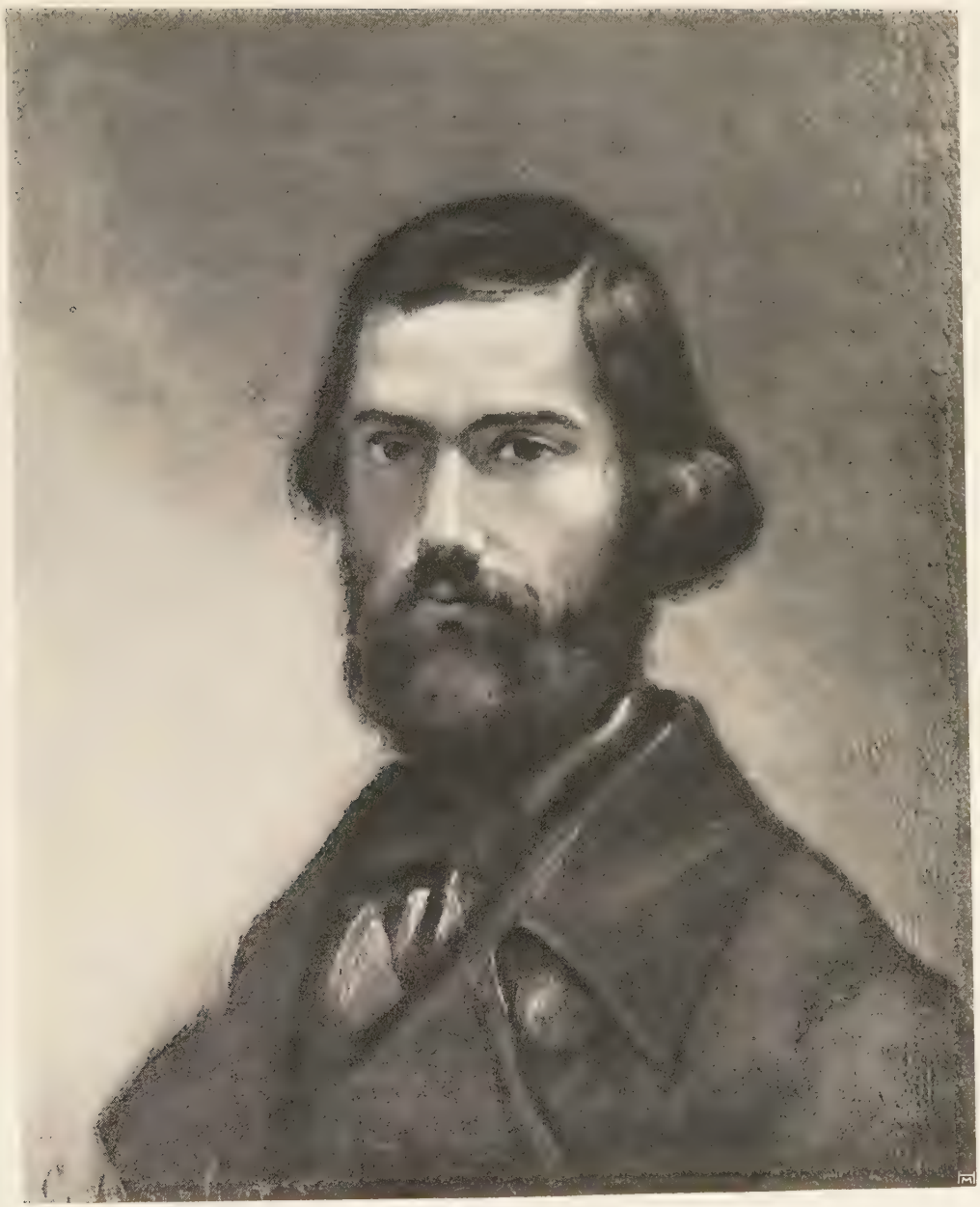
DIE WOGE / 1870
LOUVRE, PARIS

JUNGE IM WALDE / 0,59×0,72 m
KUNSTHALLE, BREMEN

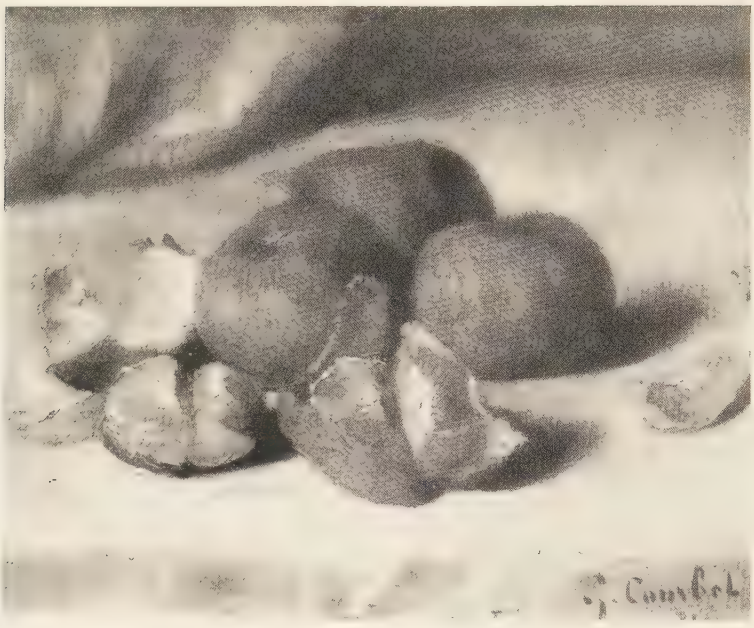
ZWEI MÄDCHEN AUF DEM BALKON / 0,735×0,925 m

SAMMLUNG V. HERZOG. BUDAPEST

PORTRÄT HENRI ROCHEFORT / VOR 1870 / 0,54×0,65 m
PHOTO DURAND-RUEL, PARIS



BILDNIS JULES VALLÉS
PHOTO F. HANFSTAENGL, MÜNCHEN



FRUCHTSTILLEBEN / 1871

PHOTO DRUET, PARIS

SCHLOSS CHILLON / 1875 / 1,00×0,80 m
PHOTO CASPARI, MÜNCHEN

In der Reihe der „Piper-Drucke“ (originalgetreuen farbigen Gemäldereproduktionen in Lichtdruck) erſchien

COURBET

DAS APFELSTILLEBEN

Das Blatt koſtet im Format 49 : 60 cm ungerahmt 35 M.
Ein auf das Bild abgeſtimmter Rahmen iſt durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Ein in tiefen Farben gehaltenes Stilleben, das die altmeisterlichen Fähigkeiten des großen Revolutionärs zur Geltung bringt. Man könnte es zwiſchen Stücke der alten Holländer hängen. Es übertrifft ſie mit der Wucht der Geſtaltung. Man hat Mühe zu glauben, daß Courbet dieſes Bild im Gefängnis malte, als ihn ſein Prozeß wegen der Vendôme-Säule geſtürzt hatte. Er wuchs, während ihn ſeine Widerſacher für gebrochen hielten.

BÜCHER ÜBER MODERNE KUNST

René Beeh, Zeichnungen—Briefe—Bilder. Mit 29 Lichtdrucktafeln. Halbleinen M. 16.—.

Max Beckmann. Von C. Glaſer, J. Meier-Graefe, W. Fraenger und W. Hauſenſtein. Mit einer Radierung, 52 Lichtdrucktafeln, 16 Textbildern. Halbleinen M. 50.—, Vorzugsausgabe. Mit 4 ſignierten graphiſchen Blättern. Halbleder M. 85.—.

Cézanne. Von Julius Meier-Graefe. Mit 38 Abbildungen. 7.—10. Tauſend. Pappband M. 4.—.

Cézanne und ſein Kreis. Von Julius Meier-Graefe. Mit 171 ganzſeitigen Tonätzungen und 1 Lichtdrucktafel. 6.—8. Tauſend. Halbleinen M. 25.—, Halbleder M. 40.—.

Honoré Daumier. Von Erich Kloſſowski. Mit 165 Abbildungen. 2.—3. Tauſend. Halbleinen M. 25.—, Halbleder M. 40.—.

Degas. Von Julius Meier-Graefe. Mit 62 Lichtdrucktafeln. Halbleinen M. 25.—.

Delacroix. Von Julius Meier-Graefe. Mit 162 Abbildungen und 2 Fakſimiles. 3.—4. Tauſend. Halbleinen M. 25.—, Halbleder M. 40.—.

Paul Fechter, Der Expreſſionismus. Mit 50 ganzſeitigen Abbildungen. 5.—9. Tauſend. Pappband M. 3.—.

Ganymed. Ein Jahrbuch für die Kunſt. Band IV. Mit 69 Lichtdrucktafeln. Halbleinen M. 40.—. Vorzugsausgabe mit einer Mappe Originalgraphik. Halbpergament M. 100.—.

Vincent. Von Julius Meier-Graefe. Mit 103 Doppeltonlichtdrucktafeln. 3.—4. Tauſend. 2 Bände zuſammen Halbleinen M. 50.—, Halbleder M. 75.—.

Vincent van Gogh. Von Julius Meier-Graefe. Mit 50 Abbildungen und 1 Brieffakſimile. 11. bis 15. Tauſend. Pappband M. 4.—.

Perſönliche Erinnerungen an van Gogh. Von E. H. du Quesne van Gogh. Mit 24 Abbildungen. 5.—7. Tauſend. Pappband M. 4.—.

Van Gogh-Mappe. 15 Folioblätter auf Karton gelegt. Mit Einführung von O. Hagen. 11. bis 15. Tauſend. M. 5.—.

Adolf von Hildebrand, Handzeichnungen. 36 teilw. mehrfarb. Fakſimiles in Paſſepartout. Halbleinenmappe M. 100.—. Vorzugsausgabe. 50 Exempl. Halbpergamentmappe M. 170.—.

Kubin, Am Rande des Lebens. 20 Fakſimiles nach Federzeichnungen. Halbleinenmappe M. 25.—. Vorzugsausgabe 150 Exemplare mit einem 21. ſignierten Blatt. Halbpergamentmappe M. 40.—.

Max Liebermann. Von Karl Scheffler. Mit 124 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Graphik. 7.—10. Tauſend. Halbleinen M. 16.—. Vorzugsausgabe mit einer Originalradierung. 300 vom Verfaſſer ſignierte Exemplare. Halbleder M. 40.—.

Marées-Briefe. Mit 4 Lichtdrucktafeln nach Rötelſtudien des Künſtlers. 4.—7. Tauſend. Halbleinen M. 5.—.

Julius Meier-Graefe, Entwicklungsgeſchichte der modernen Kunſt. 3. Auflage. 3 Bände. Band I mit 226 Abbildungen. Halbleinen M. 35.—, Halbleder M. 45.—. Band II mit 163 Abbildungen. Halbleinen M. 25.—. Band III mit 254 Abbildungen. Halbleinen M. 35.—, Halbleder M. 45.—.

A. WOHLFELD, MAGDEBURG